ISSN 01306936

№ 2, 2005 (295)
березень-квітень

Рік заснування 1925
Виходить раз на два місяці

ЗАСНОВНИКИ ЖУРНАЛУ

Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
Міністерство культури та мистецтв України

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
National Academy of Sciences
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristic and Ethnology
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА
T. Shevchenko Kyiv National University
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОЛОГІВ
International Association of Ukrainian Ethnologists

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

FOLK STUDIES AND ETHNOGRAPHY

№ 2
2005

У журналі

CONTENT

До 110-річчя від дня народження Максима Рильського
100th Anniversary of Maksym Rylsky

З історії науки та культури
From the History of the Sciences and Culture

Індекс 74328

Наука і сучасність
The Science and Modern Times

Розвідки і матеріали
Studies and Materials

Нариси та етюди
Essays and Etudes

Трибуна молодого дослідника
The Tribune of the Young Scholars

Огляди, рецензії, анотації
Overlooks, Reviews, Annotations

Хроніка
Chronic

Некролог
Obituary

Адреса редакції:
01001 МСП, Київ-1,
вул. Грушевського, 4,
тел. 229-50-29
e-mail: nte@etnolog.kiev.ua
http://www.etnolog.kiev.ua

Свідоцтво
про державну реєстрацію
друкованого засобу
масової інформації.
Серія КВ. № 649 від 25. 05. 94.

Здано до набору 10. 01. 05
Підп. до друку 21. 04. 05
Формат 210 x 297/8
Обл.-вид. арк. 16
Наклад 850 прим.
Зам. 1209.
Друкарня ВД "Академперіодика"

ІЗ ДАВНІХ ЛІТ

Максим РИЛЬСЬКИЙ

Село на Київщині, кучерявий лісок на ледве помітному узгір'ї, білі хати й зелені сади понад річкою Унавою, що, перепинена греблею, розливається в широкий, порослий комишами і лататтям, став… Босі діти з засмаленими ногами, з пастушими торбинками через плечі… Вечірні співи дівчат, що солодкою луною пливуть у далечінь, парубочі розгонисті пісні… Солов'їні жагучі ночі, жаб'ячий хор і гукання водяного бугая… Світ — як таємнича, ледве розкрита книга… Дитинство моє, юність моя.

Я почав із цих літніх і весняних тонів, бо про що ж і споминати, як не про весну й літо, тому, кому осінь налягає на плечі, а зима невтомно сріблить волосся. Я почав про село, бо саме з ним пов'язані найсолодші й найболючіші спогади про дитячі мої роки. А втім, народився я, власне, і перші місяці прожив у місті, в Києві, в тому Києві, що, навіки звільнений від німецького ярма, воскресає нині для нового життя, в тому Києві, який був нашим, який є нашим і нашим буде довіку.

Отож у Києві, на одній із тихих його зелених вулиць — на Тарасівській — народився я 19 березня 1895 року. До речі, про назву вулиці. Назва ця була проявом "української хитрості". Київські українці, із тієї групи, що гуртувалась навколо журналу "Киевская старина", дуже хотіли назвати кілька вулиць іменами наших видатних діячів — Тараса Шевченка, Панька Куліша, Миколи Костомарова. Але в часи тяжкого переслідування українського слова, української культури, української громадськості, прізвища ці — особливо перше — не могли ніяк бути прийняті міською управою, тому й виникли "компромісні" назви вулиць не за прізвищами, а за іменами — не Шевченківська, а Тарасівська, не Кулішівська, а Паньківська, не Костомарівська, а Микольсько-Ботанічна. Звісна річ, цей секрет знали тільки самі ініціатори та їх найближчі приятелі, незабаром він призабувся, і Тарасівська була Шевченківською для дуже небагатьох утаємничених… У кожному разі, коли правдива ця вся історія, мені мило здумати, що світ побачив я на вулиці імені найбільшого нашого поета, чия велетенська постать, як огняний стовп, веде за собою всіх нас, українських письменників…

Названо мене Максимом — на честь одного із героїв нашої минувшини, Максима Залізняка. Ім'я це прибрав мені батько з своїми друзями — Лисенком, Антоновичем. При цьому тихенько й проспівано пісню: "Максим козак Залізняк". Щоправда, моїй матері припадало більше до серця Володимир, Володя. Вона, кажуть, під час хрестин і впросила була веселого панотця саме так мене найменувати, і він проголосив був уже "раба божого Володимира", але батько мій підійшов до нього, шепнув щось дуже переконливо, і священик поправився: "Максима"… Та про хрестини — потім.

Мій батько, Тадей Рильський, був із польської, чи, вірніше, спольщеної, поміщицької родини, але в студентські роки, разом із старшим своїм другом, Володимиром Антоновичем, потім видатним нашим істориком та археологом, твердо поклав служити словом і ділом тому народові, який його вигодував і добром напоїв його серце — народові українському, — і виконав це. Цей крок дав привід польським панам на Україні писати на Тадея Рильського незчисленні доноси; серед авторів тих доносів був і мій дід, красивий бонвіван Розеслав Рильський, — і Тадеєві Рильському та Володимирові Антоновичу загрожувало заслання. Тільки поміч людей впливових та благословенна дурість царських урядовців їх од цього врятували. Звичайно, в доносах акцентовано не "зраду" польського народу, а революційно-демократичну роботу серед селян, участь у недільних потайних школах з забороненою викладовою мовою українською, опікування батьком — уже як власником невеликого маєтку, тієї самої Романівки, що про неї написав я перші слова цього нарису, — сільської школи (до речі, підкреслювано, що католик Рильський дбає про школу православну), "надто добрі стосунки з селянами" (так і написано в одному з доносів) і т. ін.

Батько мій був чоловік, безперечно, інтересний і оригінальний. Не слід, розуміється, судити його з позиції сучасних наших поглядів, зате варто згадати, що Коцюбинський у схвильованому листі до Франка називав Тадея Рильського "надзвичайно талановитою людиною", а Франко написав пам'яті його теплий некролог, де кількома живими рисами яскраво

малює розмову "українських Діоскурів" — Рильського та Антоновича — і підкреслює надзвичайну увагу, з якою ставилась до тих Діоскурів тогочасна українська громадськість. Статті батькові з поля етнографії та політичної економії навіч показують, що політичними своїми переконаннями належав він до лівого, найрадикальнішого крила Київської української "Громади". Це ще більше можна було бачити з приватних його листів, на жаль, безнадійно втрачених. Пригадую — через багато літ по батьковій смерті довелось мені читати лист його, писаний в останні роки життя до дружини — моєї матері. Автор листа, поміщик таки, хоч і дрібний, твердо заявляє своїй адресатці, що їхнє владання землею — дуже тимчасове, і що настане час, коли український трудовий народ розпоряджатиметься своєю землею як повновласний господар.

Мати моя, з якою Тадей Рильський одружився другим шлюбом, була романівська селянка. Цікаво зазначити, що в "добросусідських" доносах на батька підкреслювано як "неблагонадійний" і той факт, що Рильський, шляхтич, одружився з селянкою. Була моя мати людиною безперечного природного розуму. Навчена чоловіком читати і писати, вона все життя багато читала, а любила особливо Толстого, зокрема "Анну Кареніну".

Коли мені було всього лише кілька місяців, родина наша — мати, батько, два старші брати-гімназисти і я — переїхали з зимової київської квартири на село, в Романівку. Там і влаштував батько мої хрестини. З'їхалось чимало гостей із Києва, але і все село було закликане в гості, — а що невеликий наш домок не міг умістити всього того люду, то учту влаштовано в клуні. Привезено ще не монопольної, казенної, а "вольної", корчемної горілки в барилах, і бенкет був, розповідають, гомеричний. Щодо центрального героя тієї події, то мій дядько по матері, Кузьма Чуприна, любив пригадувати, як я під час таїнства намагався "смикнути попа за бороду".

Про раннє дитинство пам'ятаю я мало. Як у тумані все. Окремі тільки світляні плями. Така, приміром. Пройшов теплий літній дощ. Перед домом нашим, біля круглої барвінкової клумби, утворилась велика калюжа. Я в самій сорочечці вискочив із хати — і просто в калюжу. Бовтаю ногами, нібито плаваю... А мама і нянька Хведора вибігли, благають мене вийти — "простудиться дитина". Або таке. Візок, запряжений старим конем Попом (за іменем колишнього хазяїна). Батько збирається їхати в поле, бере й мене з собою. — Яке це щастя! — Сіли вдвох, мені дається кінчик віжок, я нібито правлю конем. А втім, нехитре діло і правити мудрим, досвідченим Попом. Ледачий кінь-філософ, він добре знає і дорогу, і звички свого господаря. Коли назустріч нам іде людська постать, то він доконче притишує ходу і навіть зупиняється: напевне ж у хазяїна знайдеться про що погуторити з доброю людиною. Іноді Піп з власної ініціативи звертає до невеликої пиварні з зеленою альтанкою, власник якої, Максим Іванович — чудесний коваль і слюсар, — на ґрунті жінчиної невірності (про це дізнався я, певна річ, багато пізніше) трішки надто схильний до "зеленого змія", тобто чарчини, а загалом — людина пресимпатична. Часом Піп отак собі просто спиняється... "Но!" — кричу я по змозі поважним голосом... "Но", — спокійно каже батько. Батога він не вживає. Кінь рушає далі, але знає, що під горою хазяїн доконче крутитиме цигарку й закурюватиме, отже знов треба буде перейти на тиху ходу... А верби придорожні тихо шумлять, а хати біліють, а польова далечінь мріє — і люди всі здаються щасливими...

Щоправда, людські нещастя, — як щось зовсім випадкове і, властиво, неістотне, щось не зовсім реальне і не до кінця зрозуміле, — вриваються часом і в моє життя. Так от, одного разу батько вранці, вмиваючись, розказує: "Дядька Йосипа цієї ночі тяжко побито... Приїхав доктор, вийняв йому дві кістки з черепа..." Дядько Йосип — найстарший з материних братів, учасник російсько-турецької кампанії, здоровенний чолов'яга... А доктор — це великий приятель нашої сім'ї, Осип Юркевич, розумний веселун і скептик, що одним словом може вилікувати людину... Пізніше дізнався я, що дядька Йосипа, шалено закоханого у власну дружину — красиву і вельми легковажну жінку, — побито одним із її полюбовників, можливо — з метою вбити. Так принаймні, здогадувались.

Але слова старших про такі речі легко перебігали по поверхні дитячої душі, і світ здавався, загалом беручи і забуваючи про деякі прикрості, як от певні мамині заборони, річчю вельми цікавою і принадною...

Батько помер року 1902-го, і зиму після його смерті прожила наша сім'я в Києві, у квартирі Антоновича. Там я, семилітній хлопчик, уперше написав віршик, що починався словами "Іванушка-дурачок скочив коню на бочок"... До речі сказати, письма й читання першим учив мене батько, і — дивина у нас за тих часів — українською мовою. Перша книжка, яку я прочитав, був "Робінзон" у переказі Грінченка. Ще один віршик, набазграний тієї зими, запам'ятав я до слова. От він:

Прошак

Ішов прошак обідраний,
Од всіх людей обижений.
Шкода мені прошака,
Що у нього гірка доля така.
Але я проти бога не іду,
А за старця
Молюсь і ввечері, і вранці.

(Як видно з останніх рядків, "переконання" я мав на той час досить поміркованi).

А там уже пішло й пішло — і "поеми", і "драми", і "трактати"... Так і залишився я людиною, що не може байдужно дивитись на білий, несписаний папір.

По зимі 1902—1903 року аж до року 1907 чи 1908-го жив я майже весь час на селі.

Батько мій, та й старші брати за ним, не водили компанії з сусідніми поміщиками. Виняток становила тільки родина доктора Юркевича, що кинув практику і "осів на землі", та ще два-три околишні диваки, що вряди-годи заїздили до нас у гості. Загалом же обертався я серед своїх однолітків — селянських дітей, з ними ріс, із ними навчався розуміти життя. Пригадую сіроокого Андрія, внука великого приятеля батькового, діда Олекси. Втішне, жваве хлоп'я з дуже буйною фантазією, виріс потім Андрій у людину досить понуру, промишляв — невеликий клаптик землі маючи — шевством, і вмер, п'яний, над півпляшкою брудного самогону... А які в нас були хороші мрії, як весело спускалися ми зимою на санчатах з гори, як справді любили один одного. І Василька пам'ятаю, мого двоюрідного брата, з напрочуд довгими віями, — він теж помер рано, придавлений під час лісової роботи деревом... І багатьох ще, і надзвичайно ранні прояви наївного, а таки кохання — синьооку Андрієву сестру Ганю, і перші в житті поцілунки з нею; чорняву Горпину, що не тільки її саму, але й усю її родину — двох старших сестер, батька й братів, які грали по сільських весіллях на скрипці, трубі й барабані, — вважав чимось зовсім особливим, неповторним у світі чудом, на самий згад про яке починало особливо битися серце.

Але найбільше місце в цих спогадах дитячих посідає мій приятель Ясько Ольшевський, син дуже бідного "шляхтича"-чиншовика. Це ж із ним ми терпляче мерзли на морозі, ловлячи синичок та снігурів, це з ним пропадали цілі дні на ставу, удячи верховодок, пічкурів, лящиків, окунців, це з ним ми кидалися, як гончі пси, на звук мисливського пострілу, з ним бігали на ранній провесні, провалюючись по коліна в мокрому снігу, слухати перших жайворонків. Старший за мене, Ясько був невичерпний у вигадках. Свого рудого песика Какваса оголосив він першорядним лягавим псом, — і, взявши того Какваса на ремінець, ми з саморобними луками ходили на полювання і навіть стріляли з них у куріпок — звичайно, без усякої для тих птахів шкоди. З ним ходили ми ввечері, постаршавши, на вулицю і, певні у власній непереможності, виспівували зовсім "по-парубочому": "Ой зацвіла черешенька у саду"... Я виводив, Ясько окцелентував... З тим же таки Яськом ми року 1905-го, коли флюїди революції черкнули людські серця, коли в хаті чи в клуні у дядька Тодося, завзятого садовода і великого мудреця, збиралися люди послухати заїжджого агітатора і взагалі творилися потаємні й дивовижні речі, коли щовечора на обрії червоніли заграви пожеж, — із тим же, кажу, Яськом ми зробили своєрідну демонстрацію: пройшли мимо "волосного правління", співаючи Марсельєзу. Ніхто, звісно, не звернув на нас уваги, але які ми самі були горді з того вчинку!

І знов — яка безглузда смерть... Яська призвано в солдати — і він умер від випадкового пострілу з гвинтівки: товариш "балувався" з набитою зброєю — і потрапив йому просто в лоб...

Отже: пам'ятаю я й похмурий 1904 рік, і весняно-бурхливий 1905-й рік — пам'ятаю, розуміється, крізь призму дитячого світосприймання, — пам'ятаю сільських і наїжджих революціонерів різних кольорів (у тих кольорах не тільки ми, малеча, але й більшість тодішніх людей — обивателів — мало що тямили. "Червоний" — та й годі!), пам'ятаю, що багато хто із ліберально й навіть радикально настроєних

поміщиків і поміщицьких синків усією своєю поведінкою показали тоді ті риси, які так тонко відбив Коцюбинський в оповіданні “Коні не винні”, — тобто: революція хороша річ, поки нас не торкається… Пам'ятаю я й те, що й тоді бачив, у якому вбожестві й голоді живе той самий друг мій Ясько та його родина, той самий сіроокий жвавий Андрій, його мила сестра Ганя; знав, що тут щось негаразд; схвильований був надзвичайно, почувши, що один із моїх приятелів, — це вже було пізніше, — веселий і добродушний рибалка Іван, з яким разом ловили ми на коника срібну краснопір, посварився з братом за земельний наділ — і зарубав його сокирою; бачив мало не кожного свята, як підхмелені парубки провалюють кілками один одному голови… Словом, і злидні тодішнього села, і його темряву я бачив, я знав, я розумів… Проте — знову таки — це якось проходило повз мене, і тільки набагато пізніше спомини про всі ці речі помогли сформуванню мого справжнього світогляду і прийняття всім серцем, не тільки розумом, Великої Жовтневої революції. А тоді — тоді справжнє моє було: весняні фіалки, що проростають з-під жовтого й багряного торішнього листя, напружене життя птиці, риби, звіра, таємниче занурювання в воду рибальського білого поплавця, посвист качиних крил, мрії про власну рушницю, пісні над вечірньою рікою, оповідання старих про химерну давнину, розкішні муки дитячої любові, дружба та її ревнощі (Андрій, приміром, безумно ревнував до мене Яська), книги, яких читав я багато і без усякої системи, і власні вірші, яких писав теж багато і в яких, помимо — говорю тепер цілком об'єктивно — безперечного ліричного струму, готовності брехати з першого рядка, як того вимагає від справжнього поета Оскар Уайльд, — майже ніколи при всій їх наївності не кульгав метр: так уже мені даровано природою…

До гімназії мене віддано просто в третій клас. До того готували мене домашні вчителі — педантичний до смішного Вадим Павлович, що робив гімнастику “по Мюллеру” і відчиняв певними днями двері лівою рукою “для гармонійного розвитку організму”, а зрештою був розумний чоловік і прекрасний педагог, Микола Трохимович, що навчив мене розумно читати книгу і говорив семінарським баском найдивовижніші парадокси…

І от — гімназія…

Гімназія… Заведено в споминах лаяти стару школу, подавати її читачеві чимось на кштальт “Бурси” Помяловського, або школи, описаної Свидницьким у так несправедливо призабутих “Люборацьких”. Я цим уторованим шляхом не піду. Пушкін носив у серці крізь все своє тривожне життя спогад про милі сади Ліцею, де він “безтурботно розцвітав”, Короленко найтепліші сторінки “Истории моего современника” присвятив своєму “вчителеві словесності”, — хочу і я, в ці хороші сліди ступаючи, добрим словом спом'янути шкільну свою лаву. Хоч і погане слово знайдеться — добре хай буде першим.

Гімназія, в яку мене по довгих сімейних нарадах віддано, була приватна. Директором її був Володимир Науменко, давній голова Київської української “Громади” і редактор журналу “Киевская старина”. Дуже прикро згадати, що чоловік цей заплямував безнадійно свою сиву голову участю (у 1918 році) в гетьманському уряді, але несправедливо було б закреслювати той факт, що саме він зробив із “Киевской старины” дорогоцінну скарбницю української культури. А педагог з нього був надзвичайно талановитий. Він викладав російську мову й літературу. В моєму класі викладачем він не був, але іноді приходив до нас і давав лекції. В третьому класі прочитав він нам пушкінського “Мідного вершника” і “Полтаву” — кращого читання я не чув, — а в четвертому заміняв інколи милого нашого словесника Олексія Левицького. І які то були лекції! Левицький сідав під час них на задню лаву і слухав разом з нами, — було що й послухати! За програмою це були лекції з “церковно-слов'янської мови”, але Науменко обертав їх у прецікаві виклади порівняльного мовознавства, говорив з нами дуже приступно й популярно, але — розкривав широкі обрії…

Олексій Левицький вартий доброї згадки хоча б за те, що в ті люті часи реакції (після 1905 року) сміливо твердив нам, що українська мова — мова самостійна, а не діалект, не “наречие”… Науменко ж, “лисиця” і “хитрий Улліс”, як його називано в старій Громаді, уникав самого слова “український” і говорив так: “Кто живал в наших малороссийских деревнях, тот знает” і т. ін.

Тепло стає на серці, коли згадую я першу мою вчительку мови — Надію Новоборську.

Трошки старомодна типова російська інтелігентка початку століття, вона, безперечно, прищепила багатьом із нас любов до слова, до літератури. На цьому місці хочу назвати свого шкільного товариша, нині видатного професора літератури, Михайла Алексеєва. Він, я думаю, не заперечуватиме, що так називану нашими дідами "священну іскру" любові до книги першою закинула в наші серця саме Новоборська... Геніальну новелу Меріме "Матео Фальконе", що вона прочитала нам поза всякою, звісно, шкільною програмою, я пам'ятаю й досі майже до слова, і тепер особливо хочеться спом'янути цю чудесну оповідь про вірність, чесність і нещадну покару за зраду...

Географію викладав нам у молодших класах Єлисей Трегубов, дивак, аматор, сказати б, "анекдотичної" географії. Він розповідав нам про те, як в англійських броварнях плавають два чоловіки човном у величезному казані з пивом, збираючи шумовиння, вражав нас раптовими реченнями на кшталт такого: "Славетна Англія також і своїми мопсиками з чорними носами", — а втім, був милий чоловік і таки непоганий учитель.

Латиніст Станіслав Трабша велику роль відіграв у формуванні мого естетичного світогляду, прищепивши глибоку, на все життя, любов до античного світу і мистецтва. Десь у сьомому чи восьмому класі я читав на його лекціях доповіді про релігію давнього Риму і про мотив Леонори в античній поезії... Такі доповіді в "класичній" гімназії тих часів були річчю не дуже часто стріваною.

Але найглибший слід у душі залишив, розуміється, "словесник" наш Дмитро Ревуцький, брат славного композитора, автор — у пізніші часи — цінної книжки (українською мовою) про виразне читання та вдумливої монографії про українські думи та пісні...

Ревуцький багато — і прекрасно — читав нам хорошої поезії й прози, влаштував читання "в лицях" — так прочитано у нас ним самим і двома моїми товаришами "Скупого рицаря" Пушкіна. Але найбільше враження справляв на нас Ревуцький, коли збирав нас коло рояля і співав українські та російські народні пісні, билини і думи. Це бувало щоразу справжнім святом — і не тільки для мене, що успадкував від батька і братів замилування в народній пісні, а й для найрізноманітніших моїх колег... Шкода, що Ревуцький викладав у нас тільки один рік — у п'ятому класі... Правда, моє особисте приятелювання з ним зайшло на довгі роки.

Про товаришів... Постараюсь коротко. Гімназія Науменка (пізніше звалась вона гімназією "Товариства сприяння середній освіті") була дорога, і в ній училися переважно діти багатих людей, у більшості дуже розбещені й зіпсовані. Мої товариші, мабуть, добре пам'ятають, приміром, Василя М., що звав себе чомусь Базіль, або Миколая С., прозиваного "Припаяй" та ще "Джон Пріпс із Лондона". Вони вчилися в старших за мене класах, а вславились на всю гімназію. Миколай С. — "Пріпс", — син власника цукроварні, був натурою не дуже складною. Гультяй, бешкетник, — хоч не без деякої хитрої обережності, — розпусник, був він, по-своєму, навіть дотепний. Приміром, одного разу в бакалійній крамниці він чи то для жарту, чи то в розпалі суперечки вкинув товстого й не дуже мудрого Арона Т. в бочку з оселедцями. Довідавшись про це, директор грізно сказав: "Нехай С. приходить після лекції по документи — йому не місце в нашій школі".

Кінчились лекції. Припаяй стоїть на порозі директорського кабінету, директор ніби не помічає його, перегортає якісь папери, нарешті підводить голову, дивиться поверх окулярів: "Нуте, С. Миколаю, які ж ви тепер маєте наміри?". А той робить дурнувате обличчя і, скромно опустивши очі, відповідає: "Та що ж, Володимире Павловичу, на все воля ваша, ви наш батько і благодійник"... Директор засміявся і відпустив його з миром. Коли за всякі недозволені вибрики і пустощі, що межували з криміналом, його все-таки виключено із старшого класу нашої гімназії, — він вступив до гімназії петербурзької. Там, на запит тамтешнього директора, чому він переїхав із Києва до Петербурга, Пріпс одповів: "Через кліматичні умови"... Хто знає клімат цих двох міст, — зрозуміє, чому ця фраза звучала справді комічно...

Базіль М. був далеко складніший. Вродливий, — правда, якоюсь трохи нахабною красою, — аматор жінок і особливо повій, писав він непогані вірші, знав до слова всього "Євгенія Онєгіна" (також, розуміється, і порнографічну поему Баркова), добре, хоч з надто прибільшеним пафосом, декламував, і навіть був — уже в середніх класах — археологом неабиякого знання...

Виключений, як і Пріпс, із нашої школи, перейшов він до гімназії в невеликому місті Гайсині, де разом із товаришами вішав червоний ліхтар — знак дому розпусти — на будинок дівочої гімназії, заклав гурток ефіроманів і навіть написав і видав своїм коштом книжечку про ефір, де описується, як на спіритичному сеансі являються тіні визначних російських поетів і вихваляють цей полюблений Базілем наркоз у дуже непогано складених віршах. Крилов, приміром, оголошує таку байку:

Однажды в знойный день, в часы досуга
На улице сошлись два друга,
Один был пьян,
Другой — эфироман.
Один сказал: "Пойдем в кабак",
Другой ответствовал: "Дурак".
Читатель! Прав сказавший это слово
И обругавший дураком второго:
Когда ты нюхаешь эфир —
Зачем ходить в трактир?

Ця книжечка та ще поголоска, — здається, правда, цілком безпідставна, — ніби Базіль устряв у якусь таємну компанію, що мала постачати жінок на східний ринок, призвели до того, що Базіля остаточно, з "вовчим білетом", тобто без права вступу до будь-якої школи, вигнано із Гайсинської гімназії...

В згоді з повівом епохи є той факт, що розпусник і цинік Базіль був, за його власним признанням, релігійний. Якось під впливом нового вже наркотичного засобу — кокаїну — Базіль оповідав мені (а я, ніде правди діти, потрапляв інколи під вплив тієї "золотої молоді", і це дивно якось ішло поряд з моїм повсякчасним захопленням літературою і з незмінним, хоч і неясним, демократизмом), — Базіль, кажу, оповідав, що він іноді буває в старенькій церковці у простенького попика, і там сповідається... Ще доводив він, що його відносини з богом — це особиста справа їх двох, його й бога, і що богові зовсім не цікаво, як ставиться він, Базіль, до людей, а важить тільки ставлення його — до бога.

Уже пізніше, за студентських моїх часів, зустрів я Базіля, котрий, побувавши актором у провінціальній російській трупі, та не прижившися й там, вештався собі з штучною хризантемою в петельці по київських вулицях, живучи на кошти своєї матері-вдови. І тут мені розказав він річ, яка вперше по-справжньому розкрила мені очі на всю глибину морального його падіння. Він, за власним висловом, "із цікавості" повів до номера в готелі молоденьку повію, вручив їй певну асигнацію, а потім, скориставшися з того, що вона поправляла свій туалет, витяг ту саму асигнацію, а за нею ще й другу, із її портмоне, сховав собі до кишені, і, задоволений, пішов із готелю...

Страшно здумати, що такі люди могли мені чимсь подобатись за моєї юності.

Природна річ, що в часи скоропадщини оці типи поробилися запеклими контрреволюціонерами, білогвардійцями, а потім — емігрували. Потім одержано в Києві листа із Італії, що Базіль, по багатьох пригодах і авантюрах, прийняв католицтво і вчиться в школі місіонерів, а про Миколая С. казано, ніби він десь в Америці відкрив свій ресторан... Дуже можливо.

Приємно від цих темних постатей перейти до фігур світлих, з якими я товаришував і приятелював. Це — згаданий уже Михайло Алексєєв, тоді — Миша, талановитий хлопчина, що захоплювався й музикою, і малярством, але найбільше — літературою, систематично збираючи в останні роки перебування в гімназії матеріали для великої роботи про російського романтика Марлінського. Багато з ним перемріяно, передумано...

Це — Генріх Б., серйозний, стриманий, товариш мій у полюванні, великий чепурун, людина з деяким нахилом до невинного фантазування, причому домішку фантазії в його оповіданнях завжди зраджувало надто похмуро промовлюване "признатись"... Коли Геньо, наприклад, говорив: "Я, признатись, таки замучив на облаві лиса", то ви могли бути певні, що ніякого лиса він не застрелив.

А втім — був це хлопець дуже добросердий, м'якої вдачі, щирий... Помер він під час імперіалістичної війни, бувши призваний до армії, від модної тоді хвороби — "іспанки". Пригадую милого незграбу Антося, називаного нами Сорокою, хлопця неабиякої вайлуватості, що, живучи в сусідньому з гімназією домі, примудрявся щодня спізнюватись на лекції. Він виявив себе дуже здібним математиком... На жаль, теж помер він дуже рано, і також якоюсь безглуздою смертю. Із Антосем був у мене такий випадок на випускному іспиті. За наказом викладача і інспектора нашого, так само покійного нині Павла Долгушіна, лави на іспиті було розсунуто по всій кімнаті, і на кож-

ній сидів тільки один учень, щоб не було змоги "консультуватись" і передавати один одному папірці-"шпаргалки". Сидиш як на безлюдному острові... Страшно. До речі, іспити з математики сняться мені іноді й досі, я "провалююсь на них" — і прокидаюся з тремтінням у серці... Так ото продиктовано завдання. Я, нездара в математиці, але непогано підготовлений моїм "репетитором" Олександром Голованем — великим моїм потім приятелем, аматором домашніх вистав і хорового співу — швидко знайшов шлях до розв'язання... Раптом погляд мій упав на Антося. Зніяковіле обличчя, перелякані очі... Нарешті на мою лаву падає маленька, згорнута в кульку записка, яку кинув він із дивовижною для нього спритністю... "Поможи!" Я пишу формулу, вражений: от тобі й майбутнє математичне світило. Але коли зібрався я кинути свою відповідь, то Сорока замахав мені головою: не треба, уже знаю. — А завдання було — простісіньке... Такі бувають мозкові паузи.

Пригадую й русявого веселуна Юрка Р., старшого за мене класом, художника і природника, що ще на гімназичній лаві написав і опублікував статтю про тритонів... Хороший був, сердечний хлопець...

В поглядах була у нас, кажучи Самійленковим словом, "престрашенна мішанина". Я, приміром, вважаючи себе переконаним демократом і майбутнім революціонером, бачивши серед товаришів моїх старших братів тодішніх українських есдеків і вбачаючи в них верховину революційності, був разом з тим великим поклонником не тільки Достоєвського, але й Мережковського. Та вже тоді глибоко полюбив я на все життя Шевченка, Пушкіна, Міцкевича, трьох найсвятіших моїх учителів, а з любов'ю до народної пісні я, здається, і вродився. Ця любов поглиблювана була в мені впливом старших братів — Івана, дуже обдарованого музично, і Богдана, прекрасного виконавця українських пісень. Найсильніше ж закріпило в душі цю любов до музики і пісні проживання моє на початку гімназичної науки в родині Миколи Лисенка. Сам Лисенко, бездоганний рицар української пісні, прекрасний композитор і піаніст, зостався в моїй пам'яті, як найчарівливіша людина.

Пізніше жив я на квартирі в Олександра Русова, професора статистики, відомого українського етнографа і громадського діяча. Він добре знав славетного нашого кобзаря Остапа Вересая, записував од нього думи і любив про нього розповідати. Якось показав він при мені комусь із співаків на Вересаїв портрет, що висів у нього в кабінеті, і промовив, похитуючи головою, з якої Рєпін збирався малювати Сократа: "Ось у кого треба вчитись!" Русов і сам замолоду мав хороший голос, співав Вакулу в першій — аматорській — виставі Лисенкової "Різдвяної ночі", але й на старості з чарівною характерністю й задушевністю міг прохрипіти: "А перепеличка мала, невеличка..." Чудесна пісня, до речі.

Русов не раз (як і Антонович) вражав мене надзвичайною скромністю. Наведу два приклади. Одного разу, коли зайшла мова про Лисенкову "Думу" на слова Шевченка, він зовсім просто сказав: "І я колись її співав, — ну, а як почав її співати Садовський, дак я й перестав". А то вдруге було так. Ми чомусь зосталися вдвох у помешканні, і раптом цей пошаною оточений дідусь каже мені, зеленому гімназистикові: "Хочете, я прочитаю вам свою статтю для "Украинской жизни" про Чубинського?" Я, звичайно, погодився, він прочитав статтю, а тоді раптом спитав: "Як ви думаєте — надрукують?"

У Русових бачив я єдиний раз у житті Володимира Короленка. Він приїздив на процес Бейліса, безглуздо звинуваченого в ритуальному вбивстві, — але виступити на процесі йому не дозволено...

Короленко вельми картинно і схвильовано розповідав про свіжу тоді в пам'яті Сорочинську трагедію — жахливу покару "статським совєтніком" Філоновим сорочинських селян. Гнівний лист Короленка до Філонова прогримів тоді на всю Росію, але кулю терориста, що вбив Філонова, даремно зв'язано з Короленковим листом: терорист не міг того листа прочитати, і це весь час підкреслював у тодішній розмові автор "Сліпого музики". Короленко так само здивував мене високою своєю простотою й скромністю в поведінці...

Велике у мене, слідом за братами, було замилування в природі, в рибальстві та в полюванні. Щороку проживаючи літо у себе в Романівці, я цілими днями пропадав на тихій, пахучою зеленню порослій Унаві, ловлячи вудкою лини, окуні, щуки, плітки, а там і коропи... Прийдеш, було, навесні, випливеш з братом — погожого

росяного ранку — човном на бабки (стрекози) срібну пліть та краснопір… Коли нападеш на хороший табун пліток або "тирло" (нерестовище) красноперi, то білий гусиний поплавець щохвилини плавно, навкосяк занурюється в воду, — підсікаєш, удлище гнеться в дугу, прозора волосінь аж дзвенить… І потім, коли ввечері лягаєш, солодко втомлений, спати, — перед заплющеними очима весь час майорить білий поплавець, сріблосиня вода, гнеться вудлище, блищить на сонці туга волосінь… Щиро признаюсь: хвилина, коли рибалка — справжній, природжений рибалка — бачить, як його поплавець, під час серйозної ловлі, зникає під водою, і коли він гарячково хапає вудлище й починає водити вперту велику рибину, — це хвилина, з якою мало що можна зрівняти в житті. Наведу тут один приклад, уже з пізнішої пори мого життя. Це було в 20-х роках. Ми з братом Богданом ловили щук "на живця". Вийшло так, що я піймав уже дві чи три, а в брата, значно досвідченішого за мене риболова, як на лихо, — ні одної. І от у нього зникає поплавець, а я цілком серйозно бурмочу: "Боже! Нехай ліпше не вийде в Харкові моя книжка (у Харкові, в Державному видавництві, прийнято тоді до друку мою книжку, і я нетерпляче ждав її виходу), хай не вийде моя книжка, аби тільки Богданові щука зловилась!" — Такі ото переживання рибальські і — на разі — рибальська великодушність…

Років у п'ятнадцять почав я й з рушницею вештатись по нашому ставу, по болотах, луках, лісах та полях. Стрілець із мене все життя був препоганий, але які хороші сторінки вписало мені в життя полювання! Приїздили частенько до мене на влови мої товариші шкільні — Антось, Юрко, Сорока, — і такі ми всі були юні, свіжі, завзяті! Так безумно хвилював срібний свист качиної зграї, раптовий виліт вальдшнепа в жовтобагряних осінніх кущах, заєць, що зненацька вискочив мало не з-під самих наших ніг і сірою опукою котиться по полю…

Під час мисливських та рибальських мандрів заприязнився я дуже з двома селянами — Денисом Каленюком, кумом і другом моїх старших братів, і Радіоном Очкуром. Денис Каленюк був справжній поет вдачею, залюблений, до речі, в пахощі, — він цілими годинами міг непорушно сидіти в човні й нюхати, як пахне водяна кропивка, — співець, чия пісня так чудесно протинала ранкову або вечірню тишу на Унаві, справжній артист-рибалка, мисливець, сільський Дон-Жуан і дуже мила, великодушна й благородна людина. Малописьменний, він, проте, охоче читав і особливо любив пригодницькі романи Жаколіо, навіть одну яму в лісі, де весною знаменито цвіли фіалки, називав, разом з моїми братами, "розбійницькою печерою". Скільки цікавого розповідав він мені про звичаї риби, про норови птиці, — спостережливість у нього була просто бремівська!..

Родіон Очкур, сільський швець, музикант-скрипаль, чудовий жнець, аматор чарчини і веселої при ній розмови, найбільш за все любив, одначе, вудку й рушницю, і саме на цім ділі ми й зблизилися з ним тісно… Кілька років побув він у Сибіру, переселившись туди як один з найбідніших у Романівці селян, але вернувся до вбогенької своєї хати, втікши, як сам казав, од "мошкари" — від мошок та комарів, що й справді являють справжній бич для тамтешніх людей і тварин... Ходило, правда, по Романівці оповідання, ніби перехоплено кимось листа Родіона Васильовича із Сибіру до одної досить знадливої й дуже легковажної романівської молодиці, де він у ніжнонезграбних висловах писав їй про свою любов до неї, і висловлювано припущення, ніби саме туга за цією молодицею й потягла бідолаху назад, до свого села... Хто зна!..

Інтересний був чоловік Родіон Васильович, невтомний оповідач і непоправний фантаст, — а як химерно й задерикувато грав він по весіллях на немудрій своїй скрипочці!

Власне ці два чоловіки — Родіон Очкур і Денис Каленюк — навчили мене більше, ніж будь-хто, любити незвичайну талановитість прекрасного нашого народу…

Десь у класі четвертому почав я друкувати свої вірші, а 1910-го року вийшла в світ перша моя книжечка — "На білих островах"… Відтоді почав я вважати себе справжнім літератором…

The memoirs of the famous Ukrainian writer, poet and folklorist M. Rylsky are presented in this publication. The first memories of childhood as well as first wish to write as author remembers it are described by him in a poetic autobiographical material. This material gives a very good understanding of M. Rylsky early years, his family, his father and reminiscences of the writer about these times and people.

КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XX століття (До 110-річчя від дня народження Максима Рильського)

Богдана ФІЛЬЦ

У березні виповнилося 110 років від дня народження славетного сина України — Максима Рильського, одного з найвидатніших діячів XX ст., всесвітньовідомого поета і вченого, академіка АН України (з 1943 р.) та колишньої АН СРСР (з 1958 р.), людини різнобічних творчих обдаровань і глибоких знань у різних ділянках гуманітарних наук, незабутнього директора нашого багатопрофільного Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, яким він керував понад два десятиліття (1942—1964) і вклав у його становлення і розвиток велику частку своєї самовідданої праці і палкої душі. У його творчій і науково-дослідній діяльності відбилися передові ідеї вітчизняної і світової науки. Він був глибоким знавцем і дослідником літератури, мови, фольклору, мистецтва, у тому числі й різних музичних видів, і передусім великим патріотом нашої землі, невтомним трудівником у галузі вивчення, збереження і примноження духовного багатства українського народу.

У його творчому доробку разом з посмертною збіркою "Іскри вогню великого" (1965) — понад вісімдесят опублікованих книг лірики, поем, вибраних творів, перекладів. Ще за життя поета було надруковано десятитомне, а згодом, у 80-х роках, здійснено академічне видання двадцятитомного зібрання творів М. Рильського, яке засвідчило багатогранність його таланту як митця, так і спостережливого критика, публіциста, глибокого аналітика-інтелектуала, широко обізнаного із світовими досягненнями культури. Для нас, співробітників ІМФЕ НАН України, хто мав щастя працювати під його керівництвом, бачити і слухати його виступи на престижних наукових конференціях, Вчених радах, міжнародних симпозіумах чи просто спілкуватись у щоденній науковій праці цього закладу, він був не тільки видатним ерудитом, інтелектуалом, "метром" у різних сферах духовної культури, але і взірцем вихованості, справжньої високої інтелігентності, шляхетності і благородства.

"Коли йдеться про особу Максима Рильського, — як дуже влучно відзначив у "Передньому слові" до книги "Рильський і музика" М. Гордійчук, — в уяві й споминах вимальовується не тільки постать видатного майстра поетичного слова і талановитого вченого-філолога, а й образ великої Людини — гуманної, ерудованої, справжнього енциклопедиста як щодо вияву різнобічних здібностей, так і щодо обсягу знань, розмаїтості життєвих, суспільно-громадських і духовних інтересів" [1]. Він був блискучим знавцем літератури й фольклору, глибоко розумівся на театрі й кіно, образотворчому мистецтві й архітектурі, безпомилково розбирався у їх специфіці і проблематиці, в особливостях образної сфери і внутрішньої суті різних видів мистецтв. І все ж таки пісня і музика завжди, впродовж усього життя М. Рильського, були для нього найулюбленішим зацікавленням. Недаремно він говорив свого часу про те, що "Мабуть, я родився швидше музикантом, аніж поетом, тільки потім сталося так, що слово заступило музику" [2].

Багатогранна і довголітня творча діяльність Максима Тадейовича Рильського — сподвижника кращих представників української національної композиторської школи XX ст. — визначилась на художньо-естетичних принципах Миколи Лисенка, творчість якого була не лише високим художнім здобутком, але й стала джерелом і стимулом дальшого розвитку композиторських пошуків митців наступних поколінь, які привели до нинішніх досягнень сучасного музичного мистецтва. Саме Лисенкові належить створення національного стилю в музиці, що базується на органічному злитті фольклору з професійною творчістю, зокрема запис, художня обробка і публікація українських народних пісень, введення в композиторську практику української поезії, озвучення "Кобзаря" Т. Шевченка, творів літератури, які розкривають духовний світ і ментальність нашого народу.

М. Рильський сповідував ті ж ідеали, що й М. Лисенко, який мав безпосередній вплив на формування його художнього світогляду, на чому неодноразово наголошував поет у своїх спогадах про М. Лисенка. Природна

обдарованість Максима Тадейовича, закоханість змалку у народні пісні і обізнаність з різними жанрами фольклору та їх носіями, ґрунтовна музична освіта (як відомо, він навчався гри на фортепіано у М. Лисенка), — все це стало підґрунтям глибокого вивчення і розуміння природи музичного мистецтва, плідної співпраці з багатьма композиторами і виконавцями, яка тривала впродовж усього його життя.

Значення М. Рильського для музичної культури України важко переоцінити. Причетність його до розвитку національної композиторської школи виявилась у багатьох напрямках його діяльності, передусім:

— як творця натхненної поезії, що послужила основою для написання композиторами багатьох поколінь численних творів різних жанрів — хорових п'єс, кантат і ораторій, солоспівів, вокальних ансамблів, пісенно-хорової музики для дітей та юнацтва;

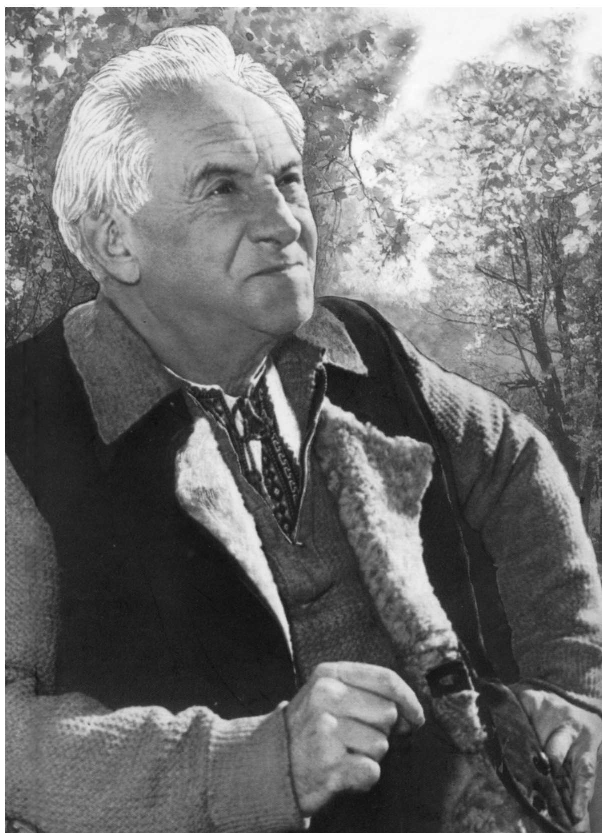
— як лібретиста опер і музичних комедій. Зокрема, на його лібрето написані опери "Украдене щастя" Ю. Мейтуса, "Щорс" Б. Лятошинського, співавтор лібрето І. Кочерга, муз. комедія "Хвесько Андибер" В. Золотарьова. Особливо опера "Украдене щастя" за твором І. Франка набула великої популярності, йшла у багатьох театрах і досі не сходить зі сцени, увійшла до золотого фонду українського оперного мистецтва.

Велика заслуга М. Рильського як літературного редактора музичних творів. Він здійснив літературну редакцію всіх опер М. Лисенка, а також опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, 20-томного видання творів М. Лисенка, кантат "Єднаймося!" та "Кобзареві" К. Стеценка, багатьох видань вокальних творів українських композиторів, оперних арій світової слави тощо.

Максим Рильський виступав у пресі в ролі рецензента оперних вистав ("Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Милана" Г. Майбороди, "Тарас Бульба" та "Енеїда" М. Лисенка, "Богдан Хмельницький" К. Данькевича у Київському оперному театрі), постановки опери М. Лисенка "Наталка Полтавка" у Київському театрі опери та балету в м. Уфі (1942 р.), де він перебував у роки війни в евакуації, концертних програм виконавців або ж окремих творів, як, наприклад, Другої симфонії Л. Ревуцького, виступів художніх колективів ("Думки про "Думку", "На концерті "Мазовше" тощо).

Неоціненний внесок М. Рильського також як перекладача світової оперної класики та шедеврів хорової і камерної вокальної музики. Адже майже всі опери, що йшли в оперних театрах України у 30-х та повоєнних роках були перекладені М. Рильським. Серед них "Травіата" Дж. Верді, "Кармен" Ж. Бізе разом з О. Галабудською, "Іван Сусанін" та "Руслан і Людмила" М. Глінки, "Іоланта", "Євгеній Онєгін", "Мазепа", "Пікова дама" П. Чайковського, "Корневільські дзвони" Р. Планкета, "Снігуронька" і "Царева наречена" М. Римського-Корсакова, "Піднята цілина" і "Тихий Дон" І. Дзержинського, "Перша весна" Г. Жуковського. М. Рильський здійснив також переклади оперет І. Кальмана — "Маріца", "Принцеса цирку, Ф. Легара — "Циганський барон", І. Штрауса — "Летюча миша", І. Дунаєвського "Вільний вітер". Привертають увагу й художньо переконливі переклади українською мовою віршів О. Пушкіна, на які написані хори Б. Лятошинського — "Весна", "Зима", "В полі чистому іскриться", романси В. Косенка "Вечірня пісня", "Я пережив свої бажання", а також романси Ю. Мейтуса, Ф. Надененка, В. Борисова, П. Глушкова та ін. (вірші О. Прокоф'єва, В. Досталя, О. Пушкіна, А. Міцкевича). Крім того, відомі його переклади сольних пісень із супроводом фортепіано Л. Бетховена на слова В. Гете "Міньйон", "Пісня Клєрхен" із "Егмонта", "Хлопчик із бабаком", а також на слова інших поетів "Покора" та "Про смерть", В. А. Моцарта "Старенька", Ф. Шуберта "Двійник", "Лірник", "Смерть і дівчина", "Форель".

І врешті, слід зупинитись на діяльності Рильського як публіциста-мистецтвознавця, що співпрацював з багатьма славетними українськими митцями і яким присвятив цікаві і ґрунтовні статті з аналізом творчості і оцінкою їх внеску в загальну скарбницю музичної культури України. Він написав декілька спогадів про М. Лисенка, ряд статей присвятив Л. Ревуцькому, С. Гулаку-Артемовському. Його перу належать також статті про композиторів М. Леонтовича, М. Вериківського, співаків О. Мишугу, М. Микишу, М. Донця,



М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, І. Козловського, про вченого-фольклориста Ф. Колессу, історика музики М. Грінченка, чеського музикознавця Зденека Неєдли та багатьох інших. "Написані у властивій Максиму Тадейовичу манері невимушеної розмови, вони доносять до читача образ творця-громадянина, що несе людям добро і красу" (Т. Булат) [3], приваблюють його великою силою філософського узагальнення і рівночасно тонким проникненням у дії і психологію людей, що творять музику, або ж блискуче її виконують, створюючи високомистецькі художні образи.

Поезія М. Рильського захоплювала і надихала творчість багатьох композиторів і в кожному із жанрів, пов'язаних зі словом, можна назвати цілий ряд творів, які саме завдяки високій поезії М. Рильського зайняли гідне місце у загальному доробку митців України.

Так, наприклад, у хоровій музиці особливо вирізняються своєю витонченістю два цикли Б. Лятошинського для мішаного хору без супроводу на його слова, а також "П'ять хорових прелюдів" Г. Майбороди, що оспівують красу рідної природи. Серед них особливо поетична, проникливо ніжна "Елегія" пам'яті М. Лисенка. До одного і того ж тексту "Гей слов'яни" звернулись корифеї української музичної творчості С. Людкевич та Л. Ревуцький, створивши на його основі розгорнуті хорові поеми. Сучасні українські композитори теж мають у своєму доробку твори на вірші М. Рильського, зокрема В. Кирейко (сім романсів і чотири хори), Л. Дичко (п'ять солоспівів) тощо. У своїй композиторській практиці я також не раз зверталась до поезії М. Рильського. Вона надихала мене художньою довершеністю, яскравою образністю, романтичною окриленістю і вагомістю змісту. Серед творів, які я написала на його слова — "Травнева пісня", "Пісня про ялинку", "За мир у всьому світі" для дитячого хору, а також романси "Вербова гілка", "Схиляюсь перед величчю твоєю" (до 1500-річчя Києва), та "Вийся, жайворонку, вийся". Останній написаний 1993 року з нагоди присудження мені мистецької премії України ім. Миколи Лисенка на вірш написаний і присвячений М. Лисенку юним М. Рильським ще на початку його творчого шляху. Показово, що серед праць поета-вченого, опублікованих ним в останні роки життя (1964), а саме вступній статті до видання епістолярної спадщини основоположника новочасної української музики "Про листи Миколи Лисенка", могутня постать, різнобічна діяльність Миколи Віталійовича, його творчі зв'язки з багатьма митцями тогочасної культури, благородство душі і вагомість внеску в українську справу постають перед читачем на повен зріст. Тому дуже добре, що вона включена у нове, найповніше видання листів М. Лисенка, здійснене у 2004 році (у березні 2005 р. відбулась презентація в Меморіальному музеї М. Лисенка), що збіглося з відзначенням 110-річчя від дня народження М. Рильського. Безперечно, упорядниця ґрунтовної книги "Микола Лисенко. Листи" Р. Скорульська має рацію, наголошуючи на тому, що вона "і сьогодні лишається унікальним документом як з наукового, так і з мемуаристичного погляду. Тож видається слушним включення її до нового видання як своєрідного духовного містка між поколіннями та епохами" [4]. На вірші М. Рильського написано цілий ряд кантат і ораторій П. Козицьким, М. Вериківським, К. Данькевичем, М. Скорульським. Серед них вирізняється вагомістю змісту, в розумінні патріотичного спрямування та емоційної наснаги,

створена в час війни кантата-симфонія "Україно моя" А. Штогаренка (дві частини з них написані на вірші М. Рильського, дві інші – на вірші А. Малишка). У 1942 році до 100-річчя від дня народження М. Лисенка була написана також кантата "Микола Лисенко" М. Вериківського та П. Козицького для солістів хору і симфонічного оркестру. Вона була вперше виконана тоді ж в Уфі "артистами Київської опери – Іриною Масленніковою, Ларисою Руденко і Яковом Отрощенком, хором і об'єднаним оркестром Київського і Башкирського оперних театрів під керівництвом М. Вериківського" [5].

Мені доводилось працювати у 1984 році у міському архіві міста Уфи. І я бачила башкирські газети (видані російською мовою), повністю присвячені Лисенку з нагоди його 100-річного ювілею. Статті належали нашим поетам і митцям – П. Козицькому, М. Вериківському, М. Рильському. Цікаво, що працівник архіву добре пам'ятав М. Рильського, розповів мені, як знайти будинок, де під час війни містилась Спілка письменників України на чолі з Максимом Рильським. Я знайшла цей будинок, за розміром невеликий, але досить ошатний, на якому була навіть пам'ятна дошка, що засвідчувала цей факт.

Щодо солоспівів на слова нашого славного поета, то їх створено композиторами дуже багато. Адже поезія М. Рильського надзвичайно образна, щира, романтично піднесена, різноманітна за своїм змістом, і в той же час завжди гуманна, емоційна, патріотично наснажена, нерідко сповнена глибокого філософського змісту. Тому вона приваблює митців і дає можливості індивідуального прочитання поезії і відображення різних нюансів змісту засобами музики.

Першим з композиторів звернувся до поезії М. Рильського Я. Степовий, який написав три романси: "Не грай, не грай!", "Ноктюрн" ("Зорі сяють") та "Без хвилювань, без мук з тобою я балакав". Вони були надруковані в 1911 році, а вірші п'ятнадцятирічного Рильського – в 1910 р. у збірці "На білих островах". Вірші близькі за характером до Олесевих поетичних образів. Тут переважає лірика настроїв: мрії, туга і смуток. За музикою теж близькі до "Пісень настрою" Я. Степового на слова О. Олеся.

Згодом поезію М. Рильського озвучували Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко, Ю. Мейтус, К. Данькевич, Ф. Наденеко, М. Дремлюга, П. Козицький, М. Колесса, Ю. Іщенко, Д. Клебанов, В. Борисов, Ю. Рожавська, В. Кирейко, І. Віленський, А. Коломієць, Н. Юхновська та ін. У багатьох романсах переважає лірика пейзажу. Цікаво, що деякі вірші, наприклад, "Яблука доспіли", мають декілька інтерпретацій, а ніжна, психологічно заглиблена "Колискова" озвучена понад десять разів. Причому твори під назвою "Колискова" мають різну композиційну структуру і жанрову визначеність. Наприклад, у К. Данькевича – це куплетна пісня, у Б. Лятошинського – витончений романс, в А. Штогаренка озвучений вірш став основним ліричним центром кантати "Україно моя".

Глибокого філософського змісту, роздумів про сенс людського життя сповнений романс Л. Ревуцького "Проса покошено". У тісній співпраці поета М. Рильського і композитора Л. Ревуцького був створений "Монолог Тараса Бульби", що за характером музики наближається до масштабних речитативно-аріозних номерів оперного плану. Він увібрав характерні риси епічно-фольклорних жанрів, де розспівні ліричні мелодичні ланки органічно поєднуються з вільними рецитаціями-імпровізаціями словесного тексту і мелодики. І коли даний твір присвячений героїчному минулому нашого народу і відтворює події давньої історії України, то "Дума про Матір-Україну" М. Вериківського, створена 1942 року, також виникла у співпраці з М. Рильським і стосується воєнного лихоліття в час Другої світової війни. Це великий розгорнутий солоспів, у будові якого спостерігаємо характерні ознаки народних дум, і передусім майстерне перетворення інтонаційно-ладових гармонічних засобів та ритмічних особливостей українського епосу. (Тут і наслідування звучання гри на кобзі за допомогою введення порожніх квінт у низькому регістрі фортепіано, що служить звуковим тлом для вокальної мелодії, і використання типових для дум "заплачок" на вигуку "Гей!"). Структурно дума складається з поступового розгортання багатьох уступів із змінністю фортепіанного супроводу та гармонічних ком-

плексів відповідно до сюжетної канви вірша. Саме прекрасне відчуття поетом суті народного мислення, а до того ж і глибока обізнаність його завдяки багатолітньому зацікавленню і вивченню різноманітних проблем, пов'язаних з фольклором і, зокрема, українським народним епосом, зумовили створення переконливих, художньо правдивих поезій, що викликали до життя адекватні високомистецькі музичні інтерпретації.

Слід нагадати, що Максим Тадейович започаткував серію багатотомного видання різних жанрів української народної творчості силами науковців-фольклористів очолюваного ним Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, був автором багатьох фольклористичних праць, спогадів про безпосередніх носіїв фольклору і їх творчість, про виконавців-кобзарів, різні жанри словесного і музичного фольклору, а також про вплив фольклору на творчість композиторів. Назви його статей промовляють самі за себе. Ось декілька з них: "Героїчний епос українського народу" — про українські думи, історичні пісні та композиторів, які використовували їх у своїй творчості; "Золоті розсипи народної мудрості" — про зв'язок народної поезії з музичним фольклором. А ще "Українська народна пісня та її виконавці", "Стан і завдання радянської фольклористики", "Етнографією нехтувати не можна", "Краса і велич народної творчості", цікавий цикл віршів — "Триптих про кобзарів" 1. Любов Вересая. 2. Кравченко у Короленка. 3. Єгор Мовчан у Параски Амбросій. Всі вони засвідчують велику любов М. Рильського до творчості талановитих представників української нації, як також і його статті про професійних композиторів і виконавців.

Київ

1. *Гордійчук М.* Переднє слово // Рильський і музика. М. Боровик, Т. Булат, Т. Шеффер. — К., 1969. — С. 5.
2. *Там само.*
3. *Булат Т.* Про музику і музикантів // Там само. — С. 84.
4. *Скорульська Р.* Від упорядника // Микола Лисенко. Листи. — К., 2004. — С. 5.
5. *Боровик М.* Поезія в музиці // Там само. — С. 191.

This article is dedicated to the wide range of M. Rylsky's activities as a publisher, poet, musicologist, literary critic, publicist. Special attention the author of the article is given to the connections between Rylsky's poetry and Ukrainian music written for this poetry. Ya. Stepovy was the first composer who turned his attention to Rylsky's poetry. Then - L. Revutsky ("The monologue of Taras Bul'ba"). Author is mentioning also that M. Rylsky was a founder of the anthology of the folklore of different genres when he was a director of the Institute Art Studies, Folklore and Ethnography.

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ ЯК НАУКОВИЙ НАСТАВНИК ПОВОЄННОГО ПОКОЛІННЯ НАРОДОЗНАВЦІВ УКРАЇНИ

Володимир ЗІНИЧ

Кадри народознавців у повоєнній Україні (після 1945 р.) у порівнянні з іншими гуманітарними науками дуже поріділи. Пов'язано це було не так із загибеллю їх під час війни, як з репресивними заходами влади щодо етнографів, фольклористів, мистецтвознавців у попередні роки.

Відомо, що на початку 30-х років минулого століття більшість народознавців і передусім етнографів, яких звинувачували в українському буржуазному націоналізмі, були репресовані, а згодом і фізично знищені (Корній Черв'як, Софія Терещенкова, Володимир Білий, Надія Злагода, Володимир

Онищук, Лідія Шульгіна). Фактично українська етнографія в Україні (у тих територіальних кордонах) припинила своє існування.

Дещо поліпшився стан етнографії напередодні Другої світової війни. Навіть перебуваючи в евакуації (1941–1944 рр.) в м. Уфі, Інститут народної творчості і мистецтв з невеликим загоном науковців досліджував матеріальну і духовну культуру не лише українського, але й башкирського народів.

У 1944 році після визволення Києва від фашистських загарбників ія повернення з евакуації Інститут народної творчості і мистецтв, який з 1942 року очолював Максим Тадейович Рильський, став іменуватися Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (ІМФЕ АН УРСР). Після смерті М. Т. Рильського (24 липня 1964 р.) інститутові присвоїли його ім'я.

М. Т. Рильський – видатний український поет, перекладач, вчений, громадський діяч був прекрасним організатором науки, постійно піклувався про народознавчі й мистецтвознавчі кадри. Завдяки його зусиллям у кінці 40-х – початку 50-х років минулого століття в Україні почали відновлюватися народознавчі дослідження. Етнографічними центрами в ті роки стали відділ етнографії ІМФЕ АН УРСР (м. Київ) та відділ етнографії Українського музею етнографії та художніх промислів (м. Львів).

На початку 50-х років відділ етнографії ІМФЕ нараховував лише 5 осіб – 4 науковці (Олена Кравець, Олександра Кувеньова, Олекса Куницький і Григорій Стельмах) та один художник (Полюскевич). Для зміцнення етнографічних кадрів директор Інституту Максим Рильський запросив очолити відділ етнографії відомого історика, фахівця з етногенезу українського народу, історії й культури XIV–XVIII ст. Костянтина Григоровича Гуслистого (згодом доктор історичних наук, член-кореспондент АН УРСР).

З метою розгортання етнографічних досліджень за наполегливим клопотанням Максима Тадейовича Президія Академії наук УРСР у 1954 році надала ІМФЕ АН УРСР три місця в аспірантурі зі спеціальності "етнографія". Серед тих, хто успішно витримав конкурс (Микола Приходько, Анатолій Порілький), був і автор цих спогадів. Хочу зауважити, що найздібнішим серед нас був мій товариш, з яким ми разом навчалися в Одеському державному університеті ім. Іллі Мечникова, Анатолій Поріцький, який після важкої, невиліковної (на той час) хвороби помер, коли йому виповнилося лише 35 років.

Моїм науковим керівником Президія АН УРСР затвердила академіка, доктора філологічних наук Максима Тадейовича Рильського. З перших днів знайомства зі своїм науковим керівником і в процесі затвердження теми моєї дисертаційної роботи я відчував його доброзичливе ставлення, позитивну енергію, яка хвилями йшла від цієї напрочуд мудрої, талановитої людини й у всі наступні роки спілкування додавала мені знань, ерудиції й працездатності.

Про незабутні зустрічі з моїм науковим керівником розповім детальніше.

Перша (неофіційна) зустріч з Максимом Тадейовичем відбулася в середині жовтня 1954 року у невеликому кафе, яке тодішні науковці й мистецька богема називали "Академбочкою". Розташоване воно було напроти оперного театру (недалеко від ІМФЕ АН УРСР).

У це кафе нас, трьох молодих хлопців, щойно зарахованих до аспірантури, запросила Олександра Федорівна Кувеньова – науковий співробітник відділу етнографії ІМФЕ АН УРСР, щоб "обмити" свій диплом кандидата наук, який щойно одержала. (Керівником її кандидатської дисертації про громадський побут українського селянства був академік М. Т. Рильський). Тільки-но ми трохи пригубили за її наукові успіхи, як у кафе зайшов Максим Тадейович. Я вперше побачив його так зблизька. Безмежна радість охопила мене, адже я опинився поруч із живим класиком.

Олександра Федорівна у веселому і піднесеному настрої (у житті вона була імпульсивно-екзальтованою людиною) звернулася до Максима Тадейовича і повідомила, що з Президії АН УРСР отримано наказ про зарахування у відділ етнографії трьох аспірантів, яких він бачить перед собою, і що Максима Тадейовича затверджено науковим керівником Володимира Зінича, і вказала на мене. Максим Рильський глянув і сказав: "Подивимось, який ти козак!" Він був у доброму гуморі і висловив сподівання, що я на-

пишу гарну дисертацію, а згодом додав: "Друже, я тобі особливо не буду допомагати при написанні роботи, але й не заважатиму, а коли закінчиш роботу, то я тоді проставлю всі крапки над і".

У перших числах листопада 1954 року Максим Тадейович запросив мене у свій кабінет (Інститут у ті роки займав 4-й поверх у приміщенні по вул. Володимирській, 55, де нині Великий конференц-зал Президії НАН України). Щойно я зайшов до кабінету, Максим Рильський підвівся мені назустріч, подав руку і голосно сказав: "Здрастуй, Сафате Зіничу!" Спитав, чи я, часом, родом не з Буковини, чи маю родинні зв'язки з Сафатом Зіничем — героєм новели видатного буковинського класика Юрія Федьковича? Я відповів, що народився на Поділлі, а з Сафатом Зіничем, напевно, маю якусь спорідненість. Бо мій рід походить від сербських гайдуків, які протягом багатьох століть боролися з турецькими загарбниками і в кінці XVII — початку XVIII століть частина з них, тікаючи від турецьких поневолювачів, розселились у різних країнах, у тому числі на Буковині, на Єлисаветградщині (Нова Сербія) й частково на Поділлі. Так, у моєму селі Нижча Кропивна на Вінниччині компактно проживав невеликий гурт сербських поселенців. Очевидно, й жовнір Сафат Зінич належав до тих сербських гайдуків, родом з Балкан. До речі, наша родина у 1930 році змушена була після розкуркулення діда виїхати з рідного села і поселитись у місті Умані.

Наступна тривала зустріч з Максим Тадейовичем відбулася у перші місяці навчання в аспірантурі, у кінці грудня 1954 року, коли необхідно було затверджувати тему моєї кандидатської дисертації. Максим Тадейович сказав, що він ознайомився з моїм рефератом "Етнографічні матеріали Уманського краєзнавчого музею", який я підготував для вступу в аспірантуру. (Зазначу, що мій реферат був позитивно оцінений приймальною комісією як оригінальне наукове дослідження. Згодом, коли у 1957 році Інститут відновив видання журналу "Народна творчість та етнографія", то реферат був опублікований в одному з номерів цього часопису, який досі шанується народознавцями як в Україні, так і далеко за її межами).

Реферат сподобався і моєму керівникові Максиму Тадейовичу — відомому знавцеві кобзарського мистецтва. Особливо його зацікавили мої описи й історичний аналіз побутування на Уманщині старовинних кобз і бандур. Про це він сказав на Вченій раді Інституту, де затверджувалися теми дисертаційних робіт. З його оцінкою погодились члени Вченої ради Валеріан Довженко, Микола Гордійчук і Федір Лавров.

Запропонована мною тема кандидатської дисертації "Наукові принципи побудови етнографічних експозицій в історико-краєзнавчих музеях України" була схвально сприйнята моїм керівником, завідувачем відділу і членами Вченої ради. Я з ентузіазмом заглибився у роботу: розпочав писати план-проспект дисертації, складати бібліографію, визначати коло історико-краєзнавчих музеїв для об'єкту дослідження, намічати план відряджень тощо.

Однак згодом Максим Тадейович закликав мене до себе і попросив, а точніше, умовив, поміняти тему на пов'язану з сучасним побутом, зокрема з дослідженням сучасного побуту і культури робітничого класу України. Максим Тадейович пояснив, що у Москві в Інституті етнографії ім. Миклухо-Маклая розпочато новий напрям етнографічних досліджень, а саме соціалістичних перетворень в матеріальній і духовній культурі народів СРСР. А тому і нам негоже відставати від столичних вчених. Він запропонував мені тему, пов'язану з культурою і побутом робітників Радянської України. Пояснив це тим, що він побачив у списку праць, який я подав при вступі в аспірантуру, мою статтю (на один друкований аркуш), яку я опублікував ще навчаючись на другому курсі університету у збірнику наукових праць (Одеса, 1951 р.) на тему "Участь робітників Одеського заводу ім. Січневого повстання в революційному повстанні 1903 р." Ця одна із ранніх моїх статей була написана на архівних матеріалах, а також спогадах старих робітників заводу, в якій декілька сторінок було присвячено побутовим умовам одеських пролетарів на початку XX ст.

Ніколи не забуду зауваження Максима Тадейовича: "Дорогий друже, згодом ти все ж зрозумієш, чому я наполягаю на заміні теми дисертації!" І справді, я зрозумів пізніше, коли детальніше ознайомився не лише з пое-

тичною творчістю свого керівника, його науковими працями, публіцистичними статтями, а основне, з його біографічними даними як опублікованими, так і тими, про які мені розповідала співробітниця відділу театрознавства нашого інституту Віра Володимирівна Шпілевич. Вона навчалася з молодим Рильським у гімназії, дружила з Максимом Тадейовичем та його братами ще з юних літ.

Моя дружина Світлана Зінич працювала бібліографом у відділі театрознавства разом з Вірою Володимирівною. Ми частенько гостювали у неї вдома, особливо коли вона отримала квартиру на Чоколівці, звичайно, не без участі Максима Тадейовича, який її дуже поважав і постійно нею опікувався.

Віра Володимирівна показувала нам фотографії, на яких був зображений Максим Тадейович у різні періоди його життя. Мене дуже здивувала розповідь Віри Володимирівни про арешт Максима Тадейовича у 1931 році, про що в ті 50-і, 60-і роки минулого століття ніде не публікувалося. Я з її вуст вперше дізнався про видатних українських поетів, перекладачів Миколу Зерова, Михайла Драй-Хмару, Павла Филиповича, які належали до літературного угруповання "неокласиків", яке офіційно вважалося контрреволюційною організацією. До "неокласиків" був зарахований і Максим Рильський, який дружив з цими видатними поетами. Фактично, відтоді, а може, ще й трохи раніше (з середини 20-х років минулого століття), Максим Тадейович був під наглядом чекістів. Його звинувачували в апологетиці феодалізму, оспівуванні патріархальщини, а то й в "українському буржуазному націоналізмі". Дивно й парадоксально – начебто Максим Тадейович був приласканий радянською владою, став академіком, депутатом Верховної Ради СРСР, лауреатом Ленінської та Державних премій СРСР, однак до кінця своїх днів був під підозрою за дворянське класове походження і приховане несприйняття того, що чинили тоді партія і уряд.

Саме цим можна пояснити, чому мій науковий керівник, оберігаючи мене, наполягав затвердити тему про сучасний побут робітників. Він добре знав, що тема, пов'язана з висвітленням етнографічних експозицій у музеях, неминуче призведе до звинувачень у патріархальщині, за яку йому не раз дорікали, до підкреслення національних особливостей культурно-побутового життя народу, що в роки тоталітаризму не вписувалась в офіційну концепцію, в основі якої лежала ідея інтернаціоналізму. Фактично, Максим Тадейович передбачливо став моїм захисником від можливих наслідків після написання дослідження на "небезпечну" тему. Він був дуже уважним до своїх аспірантів і, сказати б, дуже пильним. Пригадую, якось напередодні загальноакадемічної конференції молодих вчених (1955 р.) я підготував свою першу доповідь про історію (історіографію) вивчення культури і побуту робітників України дореволюційної доби. Мій науковий керівник уважно прочитав доповідь, відредагував її й схвалив. Але звернув увагу на одне посилання і просив його ретельно перевірити. Тим автором, на якого я посилався, був Л. Свінцицький, що у 1914 році написав статтю про побутові умови життя київських робітників. З'ясувалося, що Л. Свінцицький належав до меншовицького крила РСДРП, про що я, звичайно, не міг знати, а Максимові Тадейовичу з його енциклопедичними знаннями, ясним розумом і пильністю було відомо. Отже, я мусив викреслити цього одіозного (на той час) автора зі своїх посилань.

Про доброту і людяність Максима Тадейовича свідчить і такий факт. Якось до його кабінету на Володимирській вулиці, де ми вели розмову про підготовку публікацій на тему моєї дисертації, зайшла його секретарка Олександра Георгіївна Маркіянова з молодим хлопчиною, одягненим у чорну формену шинель учня фезеу. Хлопець тримав у руках шкільний зошиток із власними віршами. Він попросив Максима Тадейовича прочитати вірші і висловити про них свою думку. Максим Тадейович підійшов до молодого поета і поклав йому в кишеню 25 крб. Річ у тім, що до Максима Рильського постійно приходили різні люди й просили допомогти грішми і він їм ніколи не відмовляв. Максим Тадейович подумав, що і цей юнак прийшов за грошовою поміччю. Але хлопчина якось зніяковів, вийняв з кишені 25 крб., які випали на підлогу, і швиденько вибіг з кабінету. Максим Тадейович попросив мене наздогнати і повернути юнака. Коли ми зайшли до кабінету,

Максим Тадейович вибачився перед ним, взяв у нього зшиток з віршами і попросив зайти через тиждень. Він прочитав вірші, і хоч вони були слабенькі навіть як для початківця (я про це дізнався згодом), але обнадіяв молодого поета і порекомендував йому вчитися, багато читати і шліфувати свої твори. Хлопчина з вдячністю сприйняв поради М. Рильського.

Як аспірант Максима Тадейовича, а потім і співробітник ІМФЕ АН УРСР я мав нагоду бувати у нього вдома на вулиці Леніна чи в Голосієві. Доводилось частенько приносити йому, як директору Інституту, термінові документи на підпис, виконувати різні наукові й організаційні доручення. Не раз відвідував свого вчителя вже в останній рік його життя. Пригадую, я був у відрядженні в Москві у травні 1964 року, коли дуже хворий Максим Тадейович лежав у кремлівській лікарні в Кунцево. Спілкування наше тривало понад годину. Я вручив йому квіти і подарунки, які привіз з Києва, детально розповів про інститутські справи, про новини життя в Україні. Ніколи не забуду його прохання: "Друже, заберіть мене скоріше додому, в Україну!" Як згадаю про ту зустріч, то завжди бачу зволожено-печальні, мудрі очі Максима Тадейовича. Однак про цю зустріч, коли Максим Тадейович познайомив мене з своїм давнім другом Олександром Дейчем і його дружиною Євгенією Кузьмівною, які прийшли в лікарню його провідати, а також про інші цікаві зустрічі й спілкування з моїм науковим наставником, розповім детальніше у наступних спогадах.

Я уже згадував, що Максим Тадейович був моїм оберегом. На жаль, вже після його смерті, у 1973 році, коли я обіймав посаду завідувача відділу етнографії й заступника директора Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, який заснував Максим Тадейович і який носив його ім'я, мене, як відповідального редактора бібліографічного покажчика "Українське радянське карпатознавство" (К., 1972 р.), звинуватили в тому, що серед праць дослідників фігурували прізвища Сергія Єфремова, Володимира Кубійовича, Катерини Грушевської та ін., які в роки радянської влади були віднесені до вчених буржуазно-націоналістичного напряму. За вказівкою секретаря ЦК КПУ з ідеології В. Маланчука мене звільнили з роботи і виключили з лав КПРС. Я був підданий жорстокій, необґрунтованій критиці. З бібліотек були вилучені мої праці із забороною на них посилатись. Детально про мої та інших співробітників Інституту ім. М. Рильського поневіряння розповідається у монографії Юрія Данилюка і Олега Бажана "Опозиція в Україні (друга половина 50-х — 80-і рр. XX ст.), Київ — Рідний край, 2000 р.). Мені, фактично, заборонили займатись моєю улюбленою етнографією, до якої впродовж десятиліть прищеплював любов мій дорогий учитель Максим Тадейович.

Все ж я щасливий і гордий тим, що багато років мав можливість близько і часто спілкуватись з геніальним Максимом Рильським — поетом світового значення, видатним вченим, громадським діячем, носієм української національної ідеї, моїм дорогим наставником.

Київ

In 1945 compare to pre-war times Ukraine had a very few ethnographers. It is connected not as much to their death during the war as to the repressions of the 1930th. Most of the folklorists and especially ethnographers were accused in being nationalists; they were repressed and physically destroyed. After the Second World War situation changed a little bit for the best. A big role in it played M. Rylsky. Thanks to his hard work at the beginning of the 1950th the folk studies in Ukraine got a second life. This article gives readers a history of the division of Ethnography at Rylsky Institute. The author of the article is one of the post-war graduate students of this department and his memoirs give a taste of the Institute's life in 1950th and M. Rylsky's role in the formation of the young scholars' scientific interests. M. Rylsky was a scientific guardian of the author's candidate dissertation and he had a chance to direct a young scholar into more ethnographical branch. V. Zinych also describes personality of M. Rylsky, his kindness toward people surrounding him.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО ПРО ЧУМАЦТВО, ЙОГО ЗВИЧАЇ ТА ПІСНІ

Василь ЯРЕМЕНКО

Чумацтво, яке у XIX столітті належало до найдавніших, найвагоміших і найпрестижніших допоміжних занять українців, у творчій спадщині Шевченка займає дуже помітне місце. Чумакування або дотичні до нього фрагменти відбиті в поемах "Катерина" (1838), "Гайдамаки" (1841), "Наймичка" (1845), "Москалева криниця" (1847 і 1857), поезіях "Тополя" (1839), "У неділю не гуляла" (1844), "Меж скалами, неначе злодій" (др. пол. 1848), "Ой я свого чоловіка" (др. пол. 1848), "Ой не п'ються пива-меди" (др. пол. 1848), "У неділеньку та ранесенько" (др. пол. 1848), "Неначе степом чумаки" (пер. пол. 1849), "Ой по горі роман цвіте" (1859), "Чи не покинуть нам, небого" (1861), у повістях "Наймичка" (1852—1853), "Варнак" (кін. 1853 — поч. 1854), "Княгиня" (1853), "Музыкант" (листопад 1854 — січень 1855), "Близнецы" (червень—липень 1855). Чумацькі валки зображено на трьох малюнках: "Андруші" (серпень 1845), "Коло Седнева" і "Чумаки серед могил" (березень—квітень 1846). Із відомих нам Шевченкових записів народної творчості чотири пісні належать до чумацьких. Фрагменти чумацьких пісень зустрічаємо і в його творах. Таке часове та жанрове розмаїття і є підставою для окремого і комплексного вивчення даної теми. Із наведеного вище переліку творів можна навіть виокремити часовий поетичний ряд із чумацькими мотивами. Він творився у др. пол. 1848 — на поч. 1849 року під час Аральської експедиції, коли поет переживав особливий стан зміни ситуації. Тут прагнемо передусім з'ясувати, яке місце займав чумацький феномен в історіософії Тараса Шевченка, оскільки цей аспект ще не знайшов належного висвітлення в шевченкознавстві. Але для цього спочатку варто простежити, наскільки глибокою є історико-етнографічна основа чумацьких мотивів у його творчості.

Знання і враження про чумацтво Шевченко виніс із раннього дитинства. Адже виростав він на землі з багатими козацько-чумацькими традиціями. Дійсний член Етнографічної комісії Всеукраїнської Академії наук у 20-х роках минулого століття, фольклорист та етнограф Софія Терещенко констатувала, що на його малій батьківщині "були чумаки в кожному селі; були цілі села, де жили самі чумаки"[1]. А відомий український етнограф др. пол. XIX ст. Андрій Димінський залишив опис чумацького промислу на території Лисянської волості Звенигородського повіту аж до 1892 року[2]. У своїй пошуковій повісті "Верховіть черещатого дуба" Олексій Дмитренко та Микола Шудря на документальній основі образно показали, що чумакування в житті керелівчан та родині малого Тараса займало помітне місце. Ці дослідники також зауважують, що Шевченків батько, як стельмах, лагодив чумацькі вози, а чумацькі мандри з ним "поет пам'ятатиме до скону днів"[3]. Про одну з таких мандрівок, як вважають усі біографи Шевченка, він сам згадав у авторському відступі в повісті "Наймичка". Микола Фененко ще у 60-х роках минулого століття влучно відзначив, що "ніде так широко і з такими побутовими подробицями не змальовано в творчості Шевченка чумацьке життя", як у цій повісті. Враховуючи, що в кожній із Шевченкових повістей передано особливий місцевий колорит, дослідник називає її "роменською" і продовжує: "...але з таким же правом можна назвати її і чумацькою повістю"[4].

Багату чумацьку географію та топоніміку, відбиту у Шевченкових творах, зокрема і в повісті "Наймичка", аж ніяк не можна пояснювати лише залишками дитячих вражень одинадцятирічного хлопчика. Навіть якщо до них долучити знання, отримані під час ймовірних поїздок вже дорослішого Тараса при наймитуванні в керелівського священика Григорія Кошиця. Повість свідчить, що Шевченко цікавився чумацтвом та вивчав його. І джерела цих знань ще треба конкретизувати. Більш-менш відомо лише про фольклорну групу. Шевченко також міг читати невеликий етнографічний нарис про чумаків польського пуб-

ліциста Зенона Леонарда Фіша (псевдонім Тадеуш Падалиця), який з'явився 1840 року і потім неодноразово передруковувався[5], або публікацію "Чумаки" в такому виданні як "Посредник. Газета промышленности и реальных наук" за 1842 рік (№ 39). Але ці матеріали не могли йому дати більше, ніж він знав з власної життєвої практики. Хіба що зміцнювали пієтет до чумацтва.

За етнографічними записами чумаки могли за рік зробити три подорожі: пізньої весни, в середині літа та ранньої осені[6]. У повісті "Наймичка" йдеться про звичне повернення чумаків під кінець літа або на початку осені[7]. А в другому варіанті "Москалевої криниці" вже читаємо про запізніле осіннє (після Покрови) повернення додому, коли герой твору "з чумаками та з волами Якраз в неділю на весілля До удовівни причвалав". Чумаки, справді, були бажаними і почесними гостями на традиційних для українців післяпокровських весіллях, ніби освячуючи їх своєю присутністю[8]. А про чумацький хист до усної оповіді в Шевченковій "Наймичці", зокрема, мовиться: "Особливо в перші дні послухати на дозвіллі чумака, коли він береться розповідати за чаркою горілки, які він безкраї степи проходив, і з яких бездонних криниць воли напував, скільки сам без води та хліба пропадав, які міста бачив, які на якій річці були переправи, які де народи бачив, — аж чуб дибом стане, коли послухаєш" [3, 74].

В середньовіччі основною продукцією чумацької торгівлі були сіль та риба, а в XIX столітті асортимент товарів значно розширився. І в Шевченка це добре показано [3, 69].

Топоніми повісті "Наймичка" переконують, що Шевченко добре знав чумацькі шляхи Лівобережної та Південної частини України. Не випадково твір починається з детального опису чи не найзручнішого з них — Ромоданівського, допомагаючи точно локалізувати події, які в ньому розгортаються. Так само, до дрібниць, подається у повісті чумацький одяг [3, 69], який відповідає етнографічним відомостям[9]. О. Дмитренко та М. Шудря помітили, що чумацький одяг Шевченко добре відтворював і графічними засобами: на малюнку свого батька[10]. Атрибути чумацького одягу бачимо і на Шевченковому малюнку "Знахар" (1841) — ілюстрації до однойменного оповідання Г. Квітки-Основ'яненка та його авторському варіанті. Але там уже помітно, що штани на персонажеві не чумацькі. Без урахування цього, малюнок помилково було використано для ілюстрації однієї з невеликих повістей популяризатора чумацтва Григорія Данилевського "Хуторянские друзья" під назвою "Чумак Омелько Брус"[11].

На відміну від сучасних ілюстраторів видань про чумаків, на Шевченкових малюнках бачимо чумаків неодмінно в смушевих шапках, а не в брилях. "Це був би великий сором для всього чумацтва, якби хто з чумаків наклав на голову бриля. То тільки оті легкі ходять у брилях, що з косою за вітром бігають, а чумакові у брилі непристойно, чумак мусить бути тільки в шапці й тоді його можна вважати за чумака"[12], — так пояснювали нащадки чумаків Софії Терещенко. Шапки скидали лише перед Богом: "Я бачу, як ідуть валки попід село, як чумаки йдуть без шапок і Богу моляться"[13]. Слід зазначити, що "українські шапки" у Шевченка взагалі є не лише етнографічним атрибутом (козацтво, чумацтво, парубоцтво), а й мають глибокий символічний зміст. У знаменитій седнівській передмові до планованого видання "Кобзаря" шапки використовуються на ознаку лицарської гідності та волелюбності української людини [6, 314].

Шевченкове зображення чумацької оселі у повісті "Наймичка" [3, 68–69] майже збігається із аналогічним описом Софії Терещенко[14]. А незначні розбіжності в наведених описах пояснюються регіональними особливостями: для Полтавщини порівняно з Південною Київщиною характерними були чумацькі господарства хутірського типу. Основною тягловою силою в чумакуванні були воли. Їх оточували великою турботою та піклуванням. У повісті "Княгиня" натрапляємо на характерний образок: козак-господар, очевидно, колишній чумак, спокійно спостерігає "як його улюбленці, круторогі полові воли, насолоджуються в городі капустою", "добро нівечать" [3, 183].

Чумаки користувалися окремим типом транспортного воза, який називався "мажа". Ці вози робилися без жодного цвяха із ясеня, дуба або граба і вважаються елементом саме української матеріальної культури, бо й згаду-

ються у джерелах як "вози руські, або мажі"[15]. У Шевченка, крім самої цієї назви, знаходимо і деталі воза: мережані занози і ярма, притики, люшні, важниці. Про борщ з карасями та лящем — "по-чумацькому" — згадує Шевченко в одному з листів [6, 269]. Чумацька дорога була небезпечною. Іноді доводилося важити і своїм життям. Саме така трагічна кончина, з психологічними нюансами майстерно описана в поезії "Ой не п'ються пива-меди".

Особливі умови праці та побуту сприяли "виникненню і специфічних норм звичаєвого права, що регулювали взаємини між чумаками, сприяли утвердженню в їхній свідомості почуття взаємодопомоги, відповідальності, чесності, шанобливого ставлення до старших і досвідченіших тощо"[16]. Про роль чумацьких отаманів, які діяли "за звичаєм", мовиться ще в документах за 1690 рік[17]. У Шевченкових творах раз по раз натрапляємо на елементи цього права: "Благослови, отамане, коло села стати" ("У неділю не гуляла"), "Благословіте, панове молодці, воли попасати", "Попрощався Марко зі своїми товаришами-чумаками, як належить, подякував їм за науку" (повість "Наймичка") [3; 62, 136] тощо.

Свого часу автор цих рядків, досліджуючи українські родинні святощі у спадщині Шевченка, спостеріг у нього тенденцію своєрідного відбору, без спотворення суті, кращого в українській народній культурі та піднесення цих зразків до рівня позачасового значення — святощів[18]. Наприклад, обрання для "Мальовничої України" із усього розмаїття весільної обрядовості саме сватання (офорт "Старости") не було випадковістю. Так само із усієї багатобарвності чумацької культури Шевченко свідомо бере у свої сюжети (передусім поетичні) ті елементи, які облагороджують людську натуру: набожність, побратимство, дівоча вірність, демонстрація працелюбності та високих духовно-естетичних запитів тощо. В повісті "Наймичка" автор пише, що в дорозі, на відміну від російських візників, "наші чумаки ніколи не зупиняються в корчмах" [3, 63]. А в поезії "Ой по горі роман цвіте" є й інше протиставлення, де наголошується: "Чи то в шинку з багачами? Чи то в степу з чумаками?". Шевченкові чумаки, якщо переглянути тексти, майже ніде не обходяться без пісні. Збереглися записані етнографами від самих чумаків та їхніх нащадків захоплюючі враження про той спів: "Ніхто так гарно не вмів співать, як чумаки. То ж, було, як заспівають, так усі ліси, яри, гори і поля заговорять. Вони й любили співать і співали, де були..."[19]. Цей феномен добре пояснив великий знавець українського мелосу Олександр Кошиць у своїх лекціях, прочитаних в Колумбійському університеті[20]. Тому зовсім не випадково у повісті "Музыкант" саме мелодію чумацької пісні "Котилися вози з гори" та її численні варіації виконує на віолончелі головний герой твору [3, 222].

Чумацький потяг до краси і бажання збагатити нею довкілля Шевченко подає через розповідь про гаптування хустки для молодого чумака або через згадку про дерев'яне різьблення: "Старий воли випрягає, Занози ховає Мережані..." (поема "Наймичка"). Різьбили не лише занози в ярмах і самі ярма, а, за спогадами одного із Шевченкових земляків, часто й "всенького воза, як писанку"[21]. Сучасний авторитетний етнограф Лідія Орел констатує: "Особливо ретельно, з великою любов'ю різьбили ярма і задники возів. До сьогодні ми ще знаходимо різьблені ярма на батьківщині Шевченка, найбільше на Чигиринщині. Часом на таких ярмах бачимо цілий хліборобський календар"[22]. Чи ж варто дивуватися, що козацький та чумацький нащадок означив і свій творчий процес словами "А я таки мережать буду Тихенько білії листи", а самі творіння висловом "... Мережані та кучеряві, Оці вірші віршую я".

Лідія Орел вказує, що рушник чи хустка з квітами, птахами, вишиті матір'ю, дружиною чи коханою були для подорожніх, зокрема і чумаків, "щемним спомином про рідну домівку" і до них ставилися по-особливому[23]. Образ вірної дівчини, яка вишивала молодому чумакові хустину та у "віконце поглядала, Чи не ревуть круторогі, Чи не йде чумак з дороги", подано у поезії "У неділю не гуляла". Та не судилося побратися закоханим: "На новому хресті хустку Вітер розвіває, А дівчина у черниці косу розплітає". У розвідці Григорія Данилевського "Побут і звичаї українських чумаків" повідомляється: "Дівчина на прощання, за звичаєм, дає в руки своєму нареченому, з ким вона вже давно "женихається", вишивану хустку. Він її береже, як заповіт, усю дорогу, і як-

що помирає в дорозі, товариші накривають йому в могилі нею обличчя, бо коли вже яка дівчина в такий час подарує чумакові хустку, то це все одно, що вона з ним заручилася й ні за кого не вийде заміж. А коли чумак помирає в дорозі, на місці поховання ставлять тичку із хусткою"[24]. Отже, у творі етнографічний штрих виступає ще й художнім засобом. Він значно посилює трагічну ноту, яка звучить у ньому крещендо, поборюючи світлу надію: адже "хустка мережаная мальованая" ще тільки шиється, ще не вручена, і це примножує чумацьку "нудьгу невсипущу" — "Може й дівчину без мене З іншим заручили".

У творах Шевченка надибуємо й інші колоритні риси, пов'язані з чумакуванням. Це — і особливості повернень, прощань та зустрічей чумаків; і чумацькі назви сузір'їв (повість "Наймичка"); і звернення до святого Миколая — заступника подорожніх та тих, хто потрапив у біду (Ганни в поемі "Наймичка"). Навіть незмінні чумацькі люльки та батіжки на Шевченкових малюнках та в поезіях — не для екзотики[25].

Відомо, що із багатих чумаків вийшли такі родини українських капіталістів і діячів як Терещенки, Харитоненки та інші. По суті, це був шлях відносно чесного, трудового первісного нагромадження капіталу, який не міг не імпонувати Шевченкові. Дослідник чумацтва в 20-х роках минулого століття Н. Букатевич встановив, що багаті чумаки часто допомагали своїм найманим робітникам стати чумаками-господарями[26]. Оцей соціальний шанс теж лаконічно відбито в першому варіанті "Москалевої криниці".

Таким чином, у Шевченковій творчій спадщині, ніби в мініатюрі, розкрито особливості чумацького світу. Того світу, який лише пізніше ретельно вивчили та подали у виданнях вчені-етнографи. Принаймні, уже за Шевченком можна скласти про нього певне уявлення. Проте, щоб, як точно висловився Євген Маланюк, "дух Шевченкової поезії не блукав безпритульним", мусимо також наголосити, що і чумацтво в його творчості далеко переростає етнографічні межі. Врахуймо й те, що Шевченко не писав спеціальних творів, присвячених художньому відображенню чумацького життя як такого. Та й помітного занепаду чумацького промислу, якщо не брати до уваги змін у соціальній структурі цього виду діяльності, тоді ще не було. Отже, не могло бути й об'єктивного загострення уваги до феномену чумацтва. Тому міцна етнографічна основа чумацьких мотивів у творчій спадщині Шевченка вже сама по собі підводить до необхідності з'ясування місця і ролі чумацтва в його світогляді взагалі, а особливо в системі поглядів на українське минуле та пов'язане з ним сьогодення. Тобто, передусім — до історіософського аспекту. І в першу чергу виникає питання, які чинники, крім яскравих дитячих відчуттів та вражень, спонукали Шевченка до залучення чумацьких мотивів і навіть цілих сюжетних ліній у творчий процес? На нашу думку, вони наступні.

По-перше, звернемо увагу, що чумацтво навіть за світовими мірками було дуже давнім унікальним господарсько-побутовим комплексом. Тільки слово "чумак" зустрічається в документах вже із середини XVII ст., а коріння цього промислу сягає ще княжої доби. Н. Букатевич встановив: чумацтво було автентичним, суто українським промислом і не містило жодних запозичень від інших етносів у виробничих прийомах, соціальній організації, побуті та духовній культурі; хоч і мало зв'язок з козацькою традицією, але було цілком самостійним явищем[27]. Воно здавна охоплювало майже всі етнічні українські землі і було поширене серед різних верств населення включно із духовенством, у пізніший період — особливо серед козаків та селян різних категорій. Чумацтво як таке, по суті, єднало українство в часі та просторі, допомагало формуванню єдиної української етнічної території. Своїми подорожами в Причорномор'я та Крим чумаки ніби означували головний геополітичний інтерес України та сприяли освоєнню південного регіону. З іншого боку, чумацтво значно прислужилося формуванню яскравих особливостей української культури. Припускаємо, що "каравани українських степів" у ній частково виконували ту функцію, що і каравани арабського Сходу у народів мусульманського світу. Таку аналогію помітив ще історик А. Скальковський[28]. Між іншим, Шевченко цю думку А. Скальковського міг знати, бо, іронізуючи в повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" з приводу того, що історик подавав пісні літературного походження як народні, він

посилався саме на "Историю Новой Сечи или последнего Коша Запорожского" (видавалася в 1841, 1846 роках), де ця теза зустрічається [6; 252, 493 – примітка].

По-друге, в українській народній свідомості чумацтво, попри ризики і небезпеки, незмінно займало високий статус, що свідчило, серед іншого і про моральне здоров'я народу. В пам'яті людей чумакування в'язалося із чимось світлим і неповторним[29].

Шевченкові також не могли не імпонувати властиві чумакам християнські риси, які варто культивувати всьому українству. Лисянський чумак Прохір Трух казав: "Якщо Бога нема, то нема жодної пошани ні до старших людей, ані до батьків"[30]. Не випадково, що в обох варіантах такої, як показав Л. Плющ, наскрізь християнської за духом поеми як "Москалева криниця" згадується про чумакування головних героїв. Знову можна навести безліч етнографічних записів, які, попри деяку ідеалізацію образу чумака, все ж відбивають загальну тенденцію високого пошанування[31]. Побічним доказом зазначеної вище мотивації можуть бути Шевченкові малюнки "Коло Седнева" та "Чумаки серед могил", виконані під час гостювання у седнівській садибі Іллі Івановича та Андрія Івановича Лизогубів. Як вважають дослідники, художник скористався тим, що в навколишній місцевості було чимало могил-курганів[32]. Брати Лизогуби, глибоко віруючі, з палким співчуттям поставилися до ідеї видання "Мальовничої України" і на ділі, як і їхня родичка княжна Варвара Рєпніна, підтримали цю благородну справу. Про християнськість братів особливо свідчать збережені листи Андрія Лизогуба (між іншим, всуціль україномовні) до рядового Шевченка, як і сам факт, з-поміж усіх земляків, діяльного листування братів з опальним поетом, надсилання йому малярського приладдя та прохання до чиновників про пом'якшення умов утримання[33]. Листування Лизогубів і княжни Рєпніної з поетом припинилося тільки в 1850 році після персональної суворої заборони Третього відділення. Доречно також згадати, що за достовірними даними у Седневі Шевченко малював ікони у старовинній церкві Лизогубів[34] та написав "в апостольському стилі" (П. Зайцев) вже згадувану знамениту передмову до нездійсненого видання "Кобзаря". Оця седнівська християнська атмосфера істинної любові і була, на наш погляд, головним поштовхом до того, щоб, скориставшись і краєвидом, зробити малюнки, де персонажами виступають чумаки. Особливо варто звернути увагу на "Чумаки серед могил". Адже твір писався не з реального степового краєвиду, його виконано в якомусь містичному космогонічному ключі. Такого сприйняття йому надає не лише степовий ландшафт, що радше нагадує нашому сучасникові місячну поверхню, а й постать чумака, який творить молитву на одній із високих могил. Адже, як свідчить запис у "Щоденнику" від 7 вересня 1857 року, Шевченко не міг за своєю християнською свідомістю та історіософією уявити на могильному кургані, що має символічне значення, якогось "царякровопивцю чи правителя-завойовника, хоча б і князя Святослава" [5, 121]. Інша річ – людина із християнськими чеснотами, які були притаманні чумакам. На попередньому малюнку "Коло Седнева", зображено чумацьку валку, яка символічно оминає коротшу дорогу, що прокладена через нижню частину могильного кургану з постаттю на його вершині. Оминає, бо ж дорога руйнує могилу. Цей малюнок не лише тематично пов'язаний з малюнком "Чумаки серед могил", а й, можливо, є його своєрідним кодом. Припускаємо, що обидва малюнки були підготовчими варіантами для написання "чумацької картини" в серії "Мальовнича Україна". Можна не сумніватися, що вона, як і "Дари в Чигрині 1649 року", мала б також і потужний історіософський зміст. Аналізовані малюнки ніби ілюструють цінні висловлювання Павла Зайцева про вплив дитячих чумацьких вражень на Шевченка та характер його творчості[35]. Тобто П. Зайцев, чи не вперше, висловив думку про великий вплив чумацтва на світосприйняття Шевченка та на прояви цього впливу в поезії. Очевидно, це стосується і образотворчого мистецтва та прози. Зринає думка, що помічений Є. Сверстюком незвично-повносилий містично-релігійний екстаз ще малого Тараса відбитий у вірші "Мені тринадцятий минало", міг бути, серед іншого, і певним результатом отих дитячих "космічних відчуттів", отриманих від чумачки.

Якщо аналізувати малюнок "Андруші", на якому теж зображено чумацьку валку, то

варто звернутися до листа Тараса Григоровича, адресованого Андрієві Козачковському 16 липня 1852 року із Новопетровського укріплення. У ньому є ностальгійний спогад про прогулянку в "Андруші за Дніпро в Монастирище на гору" та дніпровську "широкую панораму", яка звідти відкрилася. Автор листа при цьому пригадує почуті тоді слова "Та яром, яром за товаром" із бурлацької пісні "Та нема в світі гірш нікому" [6, 76–77]. В ній ідеться про важкі бурлацькі заробітки. Зла хазяйка дорікає: "Де ти, бурлак, волочився?" На що одержує гірку відповідь: "Яром, яром за товаром, А лугами за волами, гей-гей, а лугами за волами!". Зринає думка, чи не пов'язані ці Шевченкові згадки про "чарівний вечір! Чарівний край і пісні чарівні!" та й саму пісню не лише із суто естетичними та християнськими почуваннями, а й з роздумами про те, як в Україні хазяї-погоничі волів перетворюються на їхніх бурлак-попасичів.

Останнє підводить нас до того, що найпереконливіший аргумент, який пояснює присутність чумацької тематики та мотивів у творчості Шевченка, лежить якраз у тій площині, яка має уже безпосередній зв'язок з історіософією. Для пояснення звернімося до магістерської дисертації визначного українського історика, сучасника і побратима Шевченка, Миколи Костомарова "Об историческом значении русской народной поэзии". Вона була надрукована 1843 року, а захищена – 1844. На неї вже посилалися дослідники чумацтва, зокрема і вже згадуваний Г. Данилевський. Наведемо деякі, дотичні до теми, положення цієї праці: "Відображенням згаслого лицарства є в Малоросії "Чумак". Козака покликала до діяльності потреба народна, а чумака породили становище Малоросії, суспільні потреби і народний дух. Малороси закінчили своє войовниче покликання, настали часи інші. Народ, який тривалий час шукав свободи, знайшов її – потрібно ж йому користуватися своїм надбанням: шаблю замінила коса, гармату – плуг[36]. Отже, М. Костомаров вважав, що чумацтво має стосунок до козацької епохи. Пізніше Іван Рудченко, активний збирач чумацького фольклору (включив до своєї збірки і чотири пісні, записані Шевченком) та співавтор роману "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" теж пов'язував чумацтво з козацькою славою[37].

Але те, що історик М. Костомаров висловлював лаконічною мовою наукового викладу, Шевченко об'ємніше (бо не лише фольклорні, а й етнографічні деталі) подав в образно-художньому вираженні. В його творах, які складають певну систему, повсякчас натрапляємо на своєрідні вказівки органічного зв'язку чумацтва з козацькою добою в значно більших вимірах. В поемі "Катерина" чумаченьки співають "Пугача". Вважається, що поет тут мав на увазі поширену народну чумацьку пісню "Ой сидить пугач в степу на могилі", яку, між іншим, записав від нього в Петербурзі (коли поет повернувся з солдатчини) співак італійської опери О. Г. Ревуцький [6, 577 – примітки]. Шевченків запис іншого варіанту цієї пісні "Ой сидить пугач на могилоньці" потрапив до збірника І. Рудченка [6, 576–577 – примітки]. Але ж Шевченко знав, що вона якраз і може бути чи не найяскравішим зразком переробки запорозької пісні на чумацьку. Про це свідчать спогади Олександра Афанасьєва-Чужбинського. Останній згадує, що коли під час гуртової санної подорожі від Закревських вони під час великої заметілі заблукали в полтавських полях, Шевченко проспівав наступну строфу із запорозької пісні: "Ой которі поспішали, ті у Січі зимували, А которі зоставали, У степу пропадали"[38]. А в чумацькій пісні є подібні слова: "Ой которії та й поспішали, то ті в Лузі зимовали, Гей, которії пили та гуляли, То ті в степу пропадали". Схожа строфа є і в іншій чумацькій пісні "Ой летів пугач та понад возами", котра записана пізніше Іваном Манжурою[39]. Шевченкове знання трансформації козацьких пісень у чумацькі засвідчує і такий факт: серед його пісенних записів була козацька пісня "Ой ішов козак з Дону, та з Дону додому", а в повісті "Близнецы" один із персонажів під настрій співає близьку за сюжетом, але вже чумацьку "Ой ішов чумак з Дону" [4, 146; 6]. У доступних нам збірниках козацьких пісень не вдалося виявити жодного зразка з наведеним Афанасьєвим-Чужбинським текстом. Майже аналогічна строфа була подана істориком А. Скальковським у вищезгаданій праці без посилання на джерело і автор зазначив, що вона стосується запорозьких пастухів або чабанів[40]. Тому можна припустити, що наведені Афанасьєвим-Чужбин-

ським слова із "запорозької пісні" також могли бути й проявом Шевченкової подорожньої імпровізації козацького штибу на поширену чумацьку пісню з іронічним підтекстом щодо невдалого використання фольклорних джерел Скальковським. Треба враховувати і те, що у творах Шевченка (поема "Чернець") вигук "пугу" використовується і як умовний сигнал запорожців.

У поемі "Катерина" розмова чумаченьків з молодицею показує, що вони верталися з Московщини. Отже уважний читач, згадавши про умовний сигнал запорожців чи строфу "Пугача" про запорозькі Луг або Січ, подумки проникав у своєрідний історіософський підтекст епізоду: зміна вектора історії України, означена тут чумацьким маршрутом, не привела до добра, бо Катерина з байстрям на руках у поемі безумовно викликає асоціацію з долею батьківщини автора твору. В баладі "Тополя" саме чумак замислюється над минулим. Якщо в поезії "Хустина", де "З Чигирину По всій славній Україні заревли великі дзвони" до бойового походу, читаємо про "сіделечко хустиною вкрите", то у вірші "У неділю не гуляла", в якому вже розповідається про чумацьку долю, таку ж саму хустину, ознаку дівочої вірності, вітер вже розвіває "на новому хресті". Це ніби нагадує оті переробки козацьких пісень на чумацькі, про які писав М. Костомаров. "За козаками хусточки" біліють і в "Гайдамаках" (авторський відступ у розділі "Свято в Чигирині"). У повісті "Наймичка" чумаки при підході до рідних осель влаштовують "веселу дорогу" [3, 132–134], схожу на ту, про яку читаємо в поемі "Чернець", коли Семен Палій, "запорожець, лихом не добитий", прощався зі світом. Як і у випадку з "хустиною", тут форма символу однакова, а його зміст має дещо інший історичний зміст.

В 70-х роках XIX століття М. Костомаров переглянув свою тезу про чумацький промисел як перехідний етап від войовничої козацької стадії до мирної землеробської[41]. Шевченко, як виходець із козацького краю, знав ще з усної традиції, що органічний зв'язок чумаків та чумацького промислу із Запорожжям тривав аж до знищення Січі. Наприклад, чолобитна Війська Запорозького імператриці Єлизаветі за 1746 рік згадує про "проходящихъ козаковъ и ихъ чумаковъ", в ній мовиться про звільнення одних і других від мита[42]. Тим паче, що він аж ніяк не міг прийняти імперської за своєю суттю тези Костомарова про чумацтво як спосіб реалізації "знайденої свободи" — такої собі мирної праці під охороною царського скіпетру. Йому більше могли імпонувати оцінки пізнішого історика Д. Яворницького. А "Нестор Запорожжя" писав, що "у всіх торговельних стосунках запорозьких козаків із сусідами й сусідів ...із запорожцями першу і незмінну роль грали так звані чумаки". Історик вважав чумацтво "зародком національного українського купецтва, заснованого на засадах суто товариської асоціації", що "воно зародилося набагато раніше за появу на дніпровському Низу козацтва і навіть послужило прототипом самого козацтва, адже перші чумаки були і торговцями, й промисловцями й водночас воїнами"[43]. Як свідчать Шевченкові твори з чумацькими мотивами і особливо відбитий у поемі "Москалева криниця" (дія там відбувається у XVIII ст.) уже згадуваний соціальний шанс збагачення від чумакування, — він міг поділяти думку Н. Букатевича: на зміну чумацьким ватагам запорозького типу, які складалися з рівноправних господарів та несли відбиток козацької військової організації, прийшли валки хазяйські та валки наймитські, які не могли вже скласти конкуренцію купцям[44]. У Шевченкових текстах і малярстві чумацтво виступає не як перехідна форма різного історичного становища українського суспільства, а передусім як уламок минулого та як своєрідна історична сполучна ланка, що в'язала безрадісне імперське сьогодення з козацькою волею. Особливо в цьому переконує гіперболізований образ гайдамаків у поемі "Гайдамаки", які перед виступом і промовою благочинного, "...Не повезли, а на плечах Чумацькі волові Несуть вози", потім із тими ж возами пускаються в шалений танок. Вибудовується тріада: "колись-то козачий Чигирин" — гайдамаки — чумаки. Прикметно, що Б. Навроцький, який детально аналізував та коментував історичну основу поеми "Гайдамаки", оминув цей епізод не тільки через гіперболізований характер, а й історіософський зміст, який не вкладеш у рамки реальної історії. Але була і дійсна історична основа. За матеріалами допитів російськи-

ми військовими властями полонених гайдамаків, віднайдених істориком Й. Гермайзе, багато хто приставав до Січі та брав участь в чумакуванні, а потім опинявся на Правобережжі у гайдамацькому загоні[45].

Вказуючи, що благословенне існування козацтва у Шевченка зовсім не має характеру мирної, райської ідилії, сучасний науковець С. Задорожна, одначе, справедливо звертає увагу, що навіть у рамках міфологічної концепції "священною, сакральною у Шевченка, на відміну від загальновідомих, зокрема грецьких, міфів, є не влада чи її носій, а воля товариства, що його цією владою наділяє"[46]. Оцю "волю товариства", що частково зберігалася у чумацтві, і можна вважати у Шевченка чи не основною історіософською точкою зв'язку між ним та козацтвом.

Особливо зримо чумацький мотив поставлено Шевченком в історичний контекст у першій редакції поеми "Москалева криниця". Автор цих рядків, досліджуючи історичну основу поеми, виявив, що чумакування там подано на широко закроєному історичному тлі в ракурсі імперської політики царату щодо України другої половини XVIII століття, зокрема і як можливість продовження відносно вільного життя[47].

Як і в сюжетах, пов'язаних з козацтвом, у чумацьких мотивах, — байдуже, чи поезія це, чи малярство, — часто присутній образ могили, яка в Шевченкових творах символізує також і спільну історичну пам'ять народу. Саме з могил часто починається Шевченкова "подорож" у минуле. Якщо брати його твори "За байраком байрак" та "Буває, в неволі іноді згадаю", то в них наратором минулого виступає козак, який "встає сивий, похилий" із могили. А в повісті "Наймичка" такими провідниками в минуле стають чумаки, бо історична топоніміка тут подається через чумацькі шляхи. Проте самі чумаки, на відміну від козаків, вже не помагають розказувати "За що Україна наша стала гинуть", а переважно виступають німими спостерігачами минувшини, реагуючи на неї, за авторськими іронічними вкрапленнями, тільки на емоційному рівні [3, 68]. Таким чином, чумак у цьому контексті — символ українця, який зберіг християнські чесноти та природний інтерес до минувшини, але його історична та етнічна свідомість зазнала небажаної деформації. У такому сенсі згадуваний вже шалений танець гайдамаків із чумацькими возами на плечах може символізувати і піднесення цієї свідомості через одчайдушну спробу змінити плин власної історії рішучим поривом до волі, піднесення свідомості через взаємодопомогу різних верств українського суспільства.

Чумацькі аспекти творчості Шевченка зайвий раз показують, що справа не так в актуальності тематики та у звеличенні козаків, як у словообразності. Бо, якщо слово "козак", послуговуючись думкою Є. Маланюка, "в XIX ст. ще носило в собі національний і, що дуже важне, елітарний відблиск провідної верстви України XVI—XVIII століть"[48], то слово "чумак" є вже тьмяним залишком того "елітарного відблиску".

Зв'язок між козацтвом та чумацтвом у Шевченка проявляється і на лексичному та художньому рівнях. Це — і використання слів "козак" та "чумак" як порівнянь: "мов той козак зажурився", "неначе степом чумаки". Або, наприклад, те, що словосполучення на зразок "козацького (шляхетського, жидівського, чумацького) трупу" у Шевченка мають, як правило, історичний підтекст. У народних чумацьких піснях, здається, вислів "чумацького трупу" не зустрічається, як у поезії "Ой не п'ються пива-меди". Спостерігається і відповідне цьому зв'язку використання художніх засобів, які у Шевченка часто переростають свої функціональні рамки. Якщо образ козака зливається з образом волі (поема "Чернець"), то образ чумака, як і в народних піснях, з образом долі. А останній образ в контексті творчості Шевченка має не лише індивідуальні, а й загальноукраїнські виміри. По суті, має місце те, на чому наголошує Михайлина Коцюбинська: "Справді, стихія персоніфікації в Шевченка всеосяжна. Це щось незрівнянно вище від художнього прийому. Це філософія, скоріше світовідчування, поетична концепція світу. Світовідчування, що сягає в найглибші глибини народного світогляду"[49]. В досліджуваному аспекті бачимо історіософське означення за допомогою персоніфікованого порівняння втраченої долі-волі (вислів Шевченка), яку треба відзискати.

Наш сучасник Василь Скуратівський вважає, що козаки, чумаки і бандуристи, між

якими існував давній часовий і функціональний зв'язок, "найбільше прислужилися українській історії"[50]. Ці три знакові символи прочитуються і в Шевченковій творчості. Вони є ніби складовими Шевченкового міфу України. Але за однієї умови: якщо під міфом тут мати на увазі і Шевченкове духовне прагнення пізнати та пояснити, на рівні індивідуальної свідомості, український світ, явища і процеси, що в ньому відбувалися та відбуваються засобами певної конструйованої ним образно-символічної системи; і піднесення певних ознак того світу як неперехідної цінності. З цього приводу нині багато дискутують. Засновник міфологічної школи в шевченкознавстві Григорій Грабович зазначає, що "у Шевченковій поезії образ козаків майже обов'язково пов'язується з образом могили" і далі пояснює, що культ могил "передбачає звернення до минулого в пошуках колективної чи "національної" сили для продовження свого існування, звернення до мертвих для ствердження життя, іншими словами — оживлення майбутнього за рахунок минулого"[51]. Можна доповнити, що аналогічну функцію виконує і образ чумака, який теж часто пов'язується з образом могили. Наприклад: "Ой застогнав сивий пугач В степу на могилі, Зажурились чумаченьки, Тяжко зажурились" ("У неділю не гуляла"). У вірші "У неділеньку та ранесенько" натхненого авторовою тугою за батьківщиною чумаченька молодого хоронять у викопаній притиками глибокій ямі на високій придорожній могилі. Таке незвичне поховання у поєднанні із загальним тужливо-очікувальним спрямуванням твору мимоволі підносить у ньому символіку могили до означення нею бажаного світоустрою, як це і спостерігаємо в міфології[52]. Але це не означає, як твердить Г. Грабович, що для Шевченка козаччина (а отже, такою ж мірою — і чумацтво — *В. Я.*) "виступає, по суті, міфологічним, а не історичним явищем". Вчений має рацію, коли твердить, що йдеться про певну символічну чи кодову систему, яка послідовно і радикально визначає функціонування кожного із її елементів[53]. Але вона, вважаємо, збігається не тільки з корпусом Шевченкової поезії, а включає також малярство, прозу і частково "Щоденник" та листування. Шевченко, по суті, вказував, свідомо чи несвідомо, у самій творчій спадщині цю закодованість і системність. Зокрема, використав для цього і чумацький її елемент. І ця вказівка має екзистенційний характер, бо нею він означив рамки свого свідомого буття. У повісті "Княгиня" саме чумаки показують маленькому допитливому хлопчику (alter ego автора твору) шлях до рідних порогів та орієнтують на вічні цінності: "І знявши мене з воза, поставив на ноги і, звертаючись до товаришів, сказав: "Нехай іде собі з Богом". "Нехай іде собі з Богом" — промовили чумаки, і хлопчик побіг собі з Богом в село" [3, 176]... З Богом у серці пройшовши свою тернисту путь, Шевченко саме чумацькою атрибутикою означив в останній поезії "Чи не покинуть нам, небого" і свій відхід до Бога на вічний спочинок: "Та заходиться рихтувать Вози в далекую дорогу. На той світ, друже мій, до Бога, Почимчикуєм спочивать". Адже перед тим було своєрідне чумакування — три подорожі Україною, які за найвищим виміром нагадують мандри Христові. Та й бажав бути похованим, як і його козаки та чумаки, "на могилі, серед степу широкого"...

Чумацтво у творчості Тараса Григоровича можна сприймати і як ще один кодовий елемент для прочитання певного Шевченкового міфу України, і як реальну структурну одиницю його знань і поглядів на минуле України. Підставою для другого є потужна етнографічна основа. Вважаємо, що найточнішим є наступне формулювання: чумацтво, як і інші яскраві етнографічні мотиви у Шевченка, не є випадковою і самодостатньою річчю, а виступають важливим інгредієнтом його історіософії. І світогляду взагалі.

1. Відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі — ВР ІМФЕ). — Ф. 1–4, од. зб. 343, арк. 1–2.
2. *Там само.* — Од. зб. 314; 342.
3. *Дмитренко О., Шудря М.* Верховіть черещатого дуба / В сім'ї вольній, новій. Шевченківський збірник. — К.: Рад. письменник, 1984. — С. 186.
4. *Фененко М. В.* Топоніміка України в творчості Тараса Шевченка. — К.: Рад. школа, 1965. — С. 98–99.
5. Див.: *T. P. Crumacy* // Tygodnik Petersburski. — Ч. XXI. — № 35. — С. 180–182.
6. Див.: ВР ІМФЕ. — Ф. 1–4, од. зб. 343, арк. 4.
7. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів у шести томах. — К.: Акад. наук УРСР, 1963. — Т. 3. — С. 72. Далі, посилаючись на це видання в тексті, вказуємо у дужках том і сторінку. Тут і далі переклади з російської мови Шевченка зроблено нами.

8. *Скуратівський В.* Ой ревнули воли / Данилевський Г. Чумаки. Художньо-документальний нарис.. — К.: Веселка, 1992. — С. 7—8.
9. ВР ІМФЕ. — Ф. 1—4, од. зб. 343, арк. 4.
10. *Дмитренко О., Шудря М.* Верховіть... — С. 189—190.
11. Див.: *Яцюк В.* Живопис — моя професія. Шевченкознавчі етюди. — К.: Рад. письменник, 1989. — С. 230—236.
12. ВР ІМФЕ. — Ф. 1—4, од. зб. 343, арк. 4.
13. Народні оповідання. Упорядкування і примітки С. В. Мишанича. — К. Наук. думка, 1983. — С. 155.
14. ВР ІМФЕ. — Ф. 1—4, од. зб. 343, арк. 3—4.
15. Див.: Історія української культури: У 5 Т. — Т. 3. — Українська культура другої половини XVII—XVIII століть. — К.: Наук. думка, 2003. — С. 1081.
16. Українське народознавство: Навч. посібник. За ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. — Л.: Фенікс, 1994. — С. 341.
17. Подаю за: *Слабєєв І. С.* З історії первісного нагромадження капіталу в Україні (Чумацький промисел і його роль у соціально-економічному розвитку України XVIII — першій половині XIX ст.). — К.: Наук. думка, 1964. — С. 31—32.
18. Див.: *Яременко В.* Українські родинні святощі у спадщині Тараса Шевченка / Українська родина: Родинний та громадський побут. Упорядник Лідія Орел. — К.: Вид-во Олени Теліги, 2000. — С. 319.
19. Народні оповідання. Упорядкування і примітки С. В. Мишанича. — С. 149, 150, 151, 152, 161.
20. *Кошиць О.* Про українську пісню і музику. — К.: Музична Україна, 1993. — С. 22.
21. Народні оповідання. Упорядкування і примітки С. В. Мишанича. — С. 162.
22. *Орел Л.* З історії чумакування в Україні / Українська родина: Родинний та громадський побут. Упорядник Лідія Орел. — К.: Вид-во Олени Теліги, 2000. — С. 275.
23. Див.: *Орел Л. Г.* Українські рушники (історико-культурологічне дослідження). — Л.: Кальварія, 2003. — С. 46.
24. Подаю за: *Данилевський Г.* Чумаки. Художньо-документальний нарис.. — К.: Веселка, 1992. — С. 64—65.
25. Народні оповідання. Упорядкування і примітки С. В. Мишанича. — С. 146—147.
26. Подаю за: *Слабєєв І. С.* З історії... — С. 9.
27. Подаю за: *Проскурова С.* Видатний дослідник чумацтва 20—30-х років // Нар. творчість та етнографія. — 2000. — № 1. — С. 103.
28. *Скальковський А. О.* Історія Нової Січі або останнього Коша Запорозького. — Дніпропетровськ: Січ, 1994. — С. 176—177.
29. Подаю за: *Навроцький Б.* Гайдамаки Тараса Шевченка: Джерела. Стиль. Композиція. — К.: Держ. вид-во України, 1928. — С. 376—377 (додатки).
30. *Там само.* — С. 375 (додатки).
31. Народні оповідання. Упорядкування і примітки С. В. Мишанича. — С. 146, 149, 163.
32. Див.: *Жур П.* Дума про огонь. З хроніки життя і творчості Тараса Шевченка. — К.: Дніпро, 1985. — С. 215.
33. Див.: Листи до Тараса Шевченка. Упоряд. та коментарі В. С. Бородіна та ін. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 45—61 (і коментарі).
34. Див.: *Жур П.* Дума про огонь. — С. 217.
35. *Зайцев П.* Життя Тараса Шевченка. — К.: Обереги, 1994. — С. 18—19.
36. *Костомаров Н. И.* Об историческом значении русской народной поэзии / Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Упоряд. І. П. Бетко, А. М. Полотай. — К.: Либідь, 1994. — С. 149—150.
37. Цит. за: *Дмитренко О., Шудря М.* Верховіть... — С. 186
38. Чужбинский А. Воспоминания о Т. Г. Шевченко. — СПб, 1861. — С. 16; або: Спогади про Тараса Шевченка. — К.: Дніпро, 1982. — С. 94.
39. Див.: Народні пісні в записах Івана Манжури. — К.: Музична Україна, 1974. — С. 257.
40. Подаю за: *Скальковський А. О.* Історія Нової Січі... — С. 202.
41. Цит. за: *Дей О. І.* Соціально-побутові пісні чумацького циклу / Чумацькі пісні. — К.: Наук. думка, 1976. — С. 15 (примітка 2).
42. Архів Коша Нової Запорозької Січі. Корпус документів 1734—1775. — К.: Держком архівів України та ін., 2002. — Т. 2. — С. 35—36.
43. *Яворницький Д. І.* Історія запорозьких козаків: У 3 Т. — Т. 1. — Л.: Світ, 1990. — С. 297—298.
44. Подаю за: *Проскурова С.* Видатний дослідник... — С. 102.
45. *Там само.* — С. 101.
46. *Задорожна С. В.* Уточнення понятійних та змістових координат проблеми "Шевченко і міф" / Інтерпретації позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). — К.: Альтерпрес, 2002. — С. 123.
47. Див.: *Яременко В. І.* Про історизм поеми "Москалева криниця" (До проблеми історіософії Т. Г. Шевченка) // Український історичний журнал. — 1993. — № 4—6. — С. 14—25.
48. *Маланюк Є.* До справжнього Шевченка / Книга спостережень. — К.: Атіка, 1995. — С. 53.
49. *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка. Літературно-критичний нарис. — К.: Рад. письменник, 1990. — С. 111.
50. *Скуратівський В.* Ой ревнули воли. — С. 5—6.
51. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета. — К.: Рад. письменник, 1991. — С. 128.
52. Див.: Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 Т. Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: НИ Большая Российская энциклопедия, 1998. — Т. 1 (А — К). — С. 311.
53. *Там само.* — С. 26—27.

Traveling Waggoner was one of the most important and prestige work of the Ukrainians at particular historical times. In the T. Shevchenko heritage these people got a lot of attention in both literature texts and paintings. The author of this article gives the deep analysis of the philosophical and historical origins of the Wagoner motifs in Shevchenko's art.

T. Shevchenko brought the knowledge about Waggoner gob and life style from an early childhood. His ethnographical descriptions of a life style of such people correspond completely to an official information about Waggoners. T. Shevchenko's art is a miniature reflection of the traveling Waggoners life (social and ethnographical).

The scrupulous analyses of the poetry and paintings with the "Chumatsky" motif i testifies that there are a strong connection with the history, philosophy and social life of this social group of Ukrainian population. T. Shevchenko's poetry shows a link between unhappy imperial life of the contemporaries and the Cossacks liberty. The Traveling Waggoners became in his poetry the symbolic figure representing Ukrainians who are trying to remember their historical, religious and ethnic heritage but their consciousness has had some deformation. This aspect gives an additional element for Shevchenko's myth of Ukraine.

СЕРГІЙ ІВАНОВИЧ РУДЕНКО – УЧЕНЬ ФЕДОРА ВОВКА ТА ВЧИТЕЛЬ ЛЬВА ГУМІЛЬОВА
(до 120-річчя від дня народження вченого)

Олена ТАРАН

У 2005 р. виповнилося 120 років від дня народження відомого антрополога, археолога, етнолога, географа, гідролога, педагога Сергія Івановича Руденка. При дослідженні наукової спадщини С. І. Руденка більшість бібліографів наголошували на башкирознавчій (в етнографічному та антропологічному) та скіфознавчій (археологічному аспектах) тематиці робіт вченого[1]. Майже відсутні в науковому обігу дослідження, які висвітлюють формування особистості молодого вченого, становлення його наукового світогляду. Лише обмежене коло дослідників-"руденкознавців" ознайомлене з українознавчими роботами вченого. Це насамперед польові матеріали етнографічного та антропологічного характеру з Чернігівщини та Полтавщини, що увійшли до підсумовуючої статті Федора Кіндратовича Вовка "Антропологічні особливості українського народу" (1916), статті у співавторстві з Іваном Раковським "Погляд на антропологічні відносини в українського народу"[2], а також рукопис спогадів С. І. Руденка про свого вчителя Федора Вовка, написаного з нагоди 50-річчя від дня смерті останнього[3].

С. І. Руденко народився 16(28) січня 1885 р. у м. Харкові в родині потомствених дворян. Під час навчання у Пермській гімназії супроводжував батька, члена Комісії з розмежування башкирських земель, та мав можливість спостерігати життя та побут місцевих мешканців. Ці юнацькі зацікавлення привели С. І. Руденка 1904 р. до природничого відділення фізико-математичного факультету С.-Петербурзького університету. Так майбутній всесвітньовідомий вчений став студентом Ф. К. Вовка. Характерною рисою наукової діяльності учнів Ф. Вовка був комплексний підхід до антропологічних досліджень: одночасно вони вивчали антропологічний, етнографічний та археологічний матеріал певного регіону. В студентські роки С. І. Руденко досліджував українців, башкир, мещеряків, мордву, чувашів, марійців, вогулів, остяків та самоїдів Північно-західного Сибіру, здійснив комплексну експедицію в пониззя Обі. Попередні результати антропологічних досліджень літніх сезонів 1909 та 1910 рр. були оголошені автором вже 16 листопада 1910 р.[4] На підставі 300 вимірів С. І. Руденко дійшов висновку щодо низькорослості корінного населення Північно-західного Сибіру, переважно темної пігментації волосся та очей, наявності принципових відмінностей у головному показнику: серед самоїдів переважають брахікефали, серед вогулів — доліхокефали, серед остяків рівною мірою зустрічаються мезо- та доліхокефали. Дані антропологічного дослідження С. І. Руденка щодо вогулів збігаються із цифрами проф. М. Малієва, голови (на той час) Російського Антропологічного товариства (далі — РАТ).

1908 року молодий дослідник під керівництвом Ф. К. Вовка розпочав розкопки Мізинського палеолітичного комплексу на Чернігівщині, які продовжили П. П. Єфименко та Л. Є. Чикаленко, також учні Ф. К. Вовка.

1910 р. С. І. Руденко закінчив університет з правом на диплом 1-го ступеня та отримав від університету можливість продовжувати навчання у магістратурі (за рахунок Міністерства народної освіти та стипендією 1200 крб. на рік) з тим, аби згодом збільшити викладацький склад з курсу антропології С.-Петербурзького університету.

Продовжуючи тему антропологічного дослідження автохтонів Північно-західного Сибіру, 10 листопада 1911 р. С. Руденко оприлюднив свої підрахунки щодо скелічного показника (відношення довжини бюсту до довжини нижніх кінцівок) самоїдів, остяків та вогулів. З часом ці матеріали увійшли до статті молодого вченого, присвяченої пропорціям тіла[5]. Опрацьовуючи зібраний антропометричний матеріал, автор дійшов висновку стосовно належності самоїдів, з одного боку, та остяків і вогулів — з іншого, до різних антропологічних типів. Загалом, у сучасній російській істо-

ріографії, як це видно з матеріалів доповідей, виголошених на всеросійській конференції з нагоди 110-річчя від дня народження, С. І. Руденко вважається основоположником башкирської антропології та етнології[6].

Разом із Є. Артюховим С. Руденко виконав антропометричні роботи, пов'язані із дослідженням краніологічної серії, надісланої з цією метою Псковським археологічним товариством[7].

Як зазначалося вище, С. І. Руденко досліджував з антропологічного боку й українців. Впродовж двох літніх сезонів 1912 та 1914 рр. він разом із своїм вчителем проводив антропологічні виміри в Полтавській та Чернігівській губерніях[8]. Копії результатів обстежень зберігаються у вигляді звідних таблиць в архіві ІМФЕ, зроблені ще на початку 1920-х рр. співробітниками Кабінету антропології ім. Хв. Вовка при ВУАН. С. І. Руденко обстежив мешканців Полтавського (у тому числі Диканьку), Зіньковського (у тому числі м. Опішню), Кременчуцького, Лубенського, Золотоніського, Гадяцького та Миргородського повітів Полтавської губернії та Охтирського, Старобільського, Харківського, Сумського, Вовчанського, Лебединського, Валкського, Богодухівського та Куп'янського повітів Харківської губернії. Всі матеріали стосувалися осіб чоловічої статі, через що неможливі були порівняння статевих варіацій. Молодий дослідник користувався методикою французької антропологічної школи, яку викладав йому в університеті Ф. К. Вовк. Використання уніфікованої методики під час збору антропометричного матеріалу дозволило Федорові Вовку без застережень використовувати математичні розрахунки С. І. Руденка під час роботи над "Антропологічними особливостями українського народу".

Після успішного складання магістерських іспитів С. І. Руденко отримав можливість закордонного відрядження від університету[9]. Протягом 1913-1914 рр. він відвідав Туреччину, Сирію, Палестину, Єгипет, Італію, а згодом і Францію, де у Парижі вивчав літературу з порівняльної анатомії та антропології таза й нижніх кінцівок мавп (головним чином людиноподібних) та представників різних людських рас у бібліотеці Jardin des Plantes (Ботанічного саду), Société d'Anthropologie de Paris (Паризького антропологічного товариства) та École d'Anthropologie (Антропологічної школи). Опрацював весь остеологічний матеріал, що був наявний у Laboratoire d'Anatomie (Анатомічній лабораторії), Société d'Anthropologie та Laboratoire Broca (Лабораторії ім. П. Брока), значну частину скелетів у Musée d'Anthropologie (Антропологічному музеї) при Jardin des Plantes (Ботанічному саду). Всього С. І. Руденко докладно виміряв і вивчив 80 скелетів мавп Старого та Нового Світу, близько 60 людиноподібних мавп та більш ніж 200 скелетів представників різних рас. В антропологічній лабораторії Брока під керівництвом її директора Луї Манувріє молодий вчений докладно вивчив галльську краніологічну серію. У співпраці з І. Раковським, відрядженим до Парижа НТШ, досліджував рідкісну антропологічну колекцію неолітичної доби (з Шапель-о-Сен). В École d'Anthropologie за пропозицією її директора виміряв не досліджену ще серію черепів єгипетських мумій. У Лабораторії ім. П. Брока С. І. Руденко займався технікою виготовлення факсиміле та інших антропологічних препаратів, а також реконструкцією кістяків. Він також брав участь у роботі комісії Société d'Anthropologie з антропометричного дослідження африканських негрів у Jardin d'Aeclimatation (Акліматизаційному саду). Під час перебування у Парижі С. І. Руденка було обрано іноземним членом Паризького антропологічного товариства[10].

Окрім описаної вище роботи, магістрант відвідував лекції з антропології професора Верно в Jardin des Plantes, лекції з анатомічної (Р. Антоні), фізичної (Л. Манувріє) та зоологічної (П. Маудо) антропології, порівняльної етнографії професора А. де Мортільє в École d'Anthropologie. Отриманий диплом був пред'явлений С. І. Руденком на фізико-математичний факультет С.-Петербурзького університету разом із звітом про відрядження. У Паризькому університеті він докладно вивчив методику викладання географії, за допомогою проф. Е. де Мортонна ознайомився з практичними роботами студентів-географів, а також з організацією наукових екскурсій. Одночасно С. І. Руденко відвідав ряд лекцій в Інституті океанографії, а також взяв участь у ряді антропологічних екскурсій, а в червні 1914 р. був присутнім на І-му Міжнародному

конгресі з етнології та етнографії у Невшателі та брав участь у роботі І-ї секції (загальна етнографія, методика викладання, музейна справа). За час перебування за кордоном С. І. Руденко виголосив доповідь у Міжнародному етнографічному інституті "Etude sur les sacrifices des Tcheremeis" (Вивчення жертвоприношень у марійців) (надрукована в Revue d'Ethnografie et de Sociologie); в Антропологічному товаристві він прочитав такі реферати, як "Les resultates des recherches anthropométriques ches les peuplades du N.O. de la Liberiz" (Результати антропометричних досліджень народностей північно-східної Ліберії), "Etude des ossements et des crbnes néolitiques de Chalon-sur-Charue" (Про скостеніння неолітичних черепів Шалон-сюр-Шарю, співдоповідач І. Раковський), "Qelques remarques a propos du bassin dans proportions du corps" (Декілька заміток стосовно таза згідно пропорцій тіла)[11], що свідчить про широту його наукових зацікавлень.



По поверненні з-за кордону С. І. Руденко приступив до опрацювання остеологічного матеріалу (таза й нижніх кінцівок), привезеного з Парижа в університетську лабораторію Кабінету географії та антропології. Окрім того, він мав привести до ладу та опублікувати матеріали, зібрані впродовж багаторічних експедицій Башкирією. Маючи на меті вивчити характерні фізичні та побутові риси башкирів шляхом зіставлення різних антропологічних ознак та етнографічних особливостей, С. І. Руденко намагався встановити зміни, яких зазнав цей етнос через вплив сусідніх народів. Результатом аналізу антропометричних бланків, що зберігалися в Кабінеті географії та антропології за інвентарними № 6011-7850 (копії зберігаються в науковому архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України), стала монографія, надрукована в серії Записок імператорського Російського Географічного товариства (далі – ІРГТ)[12]. Ця робота стала справжнім тріумфом С. Руденка – молодого вченого та подарунком вчителеві – Ф. К. Вовку.

С. І. Руденко брав активну участь у роботі РАТ, а також друкувався у періодичному органі товариства – "Річнику"[13], працюючи з ним як секретар та редактор 4, 5 та 6-го випусків. Співпраця молодого дослідника з РАТ полягала у виголошенні власних експедиційних спостережень, наукових розвідок та критики бібліографії на засіданнях РАТ: "Попереднє повідомлення щодо експедиції у Південно-західний Сибір" (16 листопада 1910 р.), "Конгрес доісторичної антропології Франції у м. Німі" (22 вересня 1911 р.), "Антропометричні дослідження інородців Північно-західного Сибіру" (10 листопада 1911 р.), "Дещо стосовно приладу М. Лебєдєва для вимірювання розрізу очей" (8 грудня 1911 р.), "До питання вивчення пропорцій тіла" (29 жовтня 1914 р.), "Черепи з Т. sincipitali" (4 лютого 1916 р.)

С. І. Руденко був представником від РАТ разом із Ф. К. Вовком на VII Конгресі доісторичної антропології. По поверненні з м. Німа (Франція), де відбувався Конгрес, С. І. Руденко виголосив доповідь про Конгрес та його результати, ознайомив слухачів із новими європейськими методологічними напрямками в антропологічних науках[14].

С. І. Руденко брав участь в роботі антропологічної секції Комісії з укладання етнографічних мап Росії при ІРГТ. Антропологічна секція складалася з двох відділів: І-й охоплював Європейську Росію та Кавказ, ІІ-й — Сибір, Середню Азію, Урал. Секретарем першого відділу був Д. О. Золотарьов, другого — С. І. Руденко (почергово з М. О. Макаренком). Члени секції складали етнографічні квестіонари під керівництвом Ф. К. Вовка для росіян, українців, білорусів та башкирів[15], які були розіслані по губерніях. Лише в українські губернії було надіслано 2 тис. екземплярів анкет, отримано близько 1 тис. відповідей. Розробку анкетного матеріалу взяв на себе Ф. К. Вовк, під його керівництвом учнями були складені чорнові мапи основних етнографічних ознак українського населення. З антропометричним матеріалом, отриманим з Башкирії, працював С. Руденко, складаючи антропологічні та етнографічні мапи цього етносу. За відгуком Ф. Вовка Відділення Етнографії ІРГТ рекомендувало нагородити С. Руденка срібною медаллю Товариства за сукупність праць з етнографії, що і здійснила Рада ІРГТ 21 грудня 1912 р.[16]

Учні Федора Вовка не обмежувалися участю в роботі РАТ, Етнографічного відділу Російського музею Олександра III, ІРГТ, а також співпрацею з Річником РАТ. Ще в студентські роки вони були членами кількох студентських гуртків, на засіданнях яких популяризували погляди свого вчителя через реферати та шляхом диспутів, які відбувалися під час роботи гуртків. С. І. Руденко, серед інших, брав участь у роботі студентського Географічного гуртка. Вже як визнаний спеціаліст з антропології та етнографії сибірських автохтонних народів, він виступив на засіданні Географічного гуртка із оригінальною доповіддю "Експедиція до Північно-західного Сибіру 1909-1910 рр.", ілюструючи її діапозитивами та накресленими на мапах маршрутами. Ця доповідь викликала жваву дискусію під час проведення робочого засідання, оскільки окремі члени гуртка мали можливість на власні очі спостерігати побут сибірських народів, через що доповнювали або спростовували деякі твердження С. І. Руденка. Такі студентські зустрічі заохочували наукову молодь до аналітичного сприйняття етнографічного матеріалу, критичного ставлення до досліджуваного об'єкта.

У грудні 1917 р. за підсумками диспуту Вчена рада Московського університету присудила С. І. Руденку ступінь магістра за видану 1916 р. роботу "Башкири: досвід етнографічної монографії". До літа 1918 р. був також професором географії та антропології Географічного інституту, брав участь у різних етнографічних та археологічних експедиціях, зокрема розкопав знамениті Прохорівські кургани під Оренбургом. Події громадянської війни закинули його до Міасського заводу в Приураллі. Там вчений займався укладанням етнографічних карт населення Приуралля, організацією природничо-історичної станції, працював в Оренбурзькій ґрунтознавчій експедиції. У липні 1919 р. С. І. Руденко отримав пропозицію від Томського університету зайняти кафедру географії та антропології. Впродовж 1919-1921 рр. він був деканом фізико-математичного факультету, читав курси із загального землезнавства, антропології та порівняльної етнографії. Тут, у Томську, С. І. Руденко брав активну участь в роботі університетського Товариства етнографії, історії та антропології; на одному з засідань виступив із доповіддю, присвяченою пам'яті Ф. К. Вовка[17].

Після смерті Ф. К. Вовка його учні продовжували антропологічні, археологічні та етнографічні дослідження на засадах західноєвропейської науки. В Ленінграді та Києві вони утворили центри комплексних антропологічних студій (з фізичної антропології, етнографії, етнології, археології та палеоетнології). 1921 р. С. І. Руденко повернувся до Ленінграда, де очолив відділення антропології географічного факультету ленінградського університету[18]. Відділення було поділене на дві кафедри: 1) фізичної антропології та 2) етнічної антропології й палеоантропології. У підпорядкуванні антропологічного відділення перебував Кабінет антропології, в якому працював ще Ф. К. Вовк. Цим Кабінетом завідував С. І. Руденко, а також очолював студентський антропологічний гурток. Одночасно С. І. Руденко був і серед співробітників етнологічного відділення Державної Академії історії матеріальної культури (ДАІМК) в Ленінграді. Протягом 1921-1930 рр. вчений

займав посаду заступника директора, завідував Етнографічним відділом Російського музею та підвідділом Музею етнографії Сибіру та Далекого Сходу. В Академії наук поновився на посаді секретаря Комісії з вивчення племінного складу населення Росії, згодом — заступника голови Особливого комітету Академії наук з вивчення союзних та автономних республік, очолював Казахську, Башкирську та інші експедиції.

У 1920-і рр. С. І. Руденко був одним з лідерів радянської етнографії та антропології, активно провадив викладацьку та наукову діяльність. 1927 р. вчений у співавторстві з І. Раковським надрукував статтю "Погляд на антропологічні відносини в українського народу"[19]. На підставі наявного антропометричного матеріалу вчені виділили десять умовних груп, дослідивши які, отримали результати щодо антропологічного складу українського народу, де останній "представляє собою мішанину щонайменше 6-ох головних європейських расових типів: ядранського, альпейського, східно-європейського, атлантійсько-середземно-морського, валдайського або сарматського і нордійського або північного"[20]. Левову частку складають два типи: "ядранський" та "альпейський", які дослідники об'єднують в один спільний "альпо-ядранський", що складає 66,5 % усього обстеженого українського народу. Свій "альпо-ядранський" антропологічний тип дослідники ототожнюють з "українським" типом Ф. К. Вовка, який (тип) "у північній полосі займає більше як половину, в середній полосі майже три п'ятих, а в південній полосі рівно три четвертини цілого населення"[21]. Таким чином, антропологи фактично підтвердили думку Ф. К. Вовка про відносну однорідність українського антропологічного типу.

Безперечну славу в археології С. І. Руденку принесли відкриття в царині скіфології: у 20-х роках він відкрив в урочищі Пазирик на Алтаї так звані "царські кургани" скіфського часу (у вічній мерзлоті чудово збереглися і дерев'яні речі, і килими, і тіла похованих з татуюванням на шкірі, різноманітні художні вироби). У 1929 р. дослідником був розкопаний перший Пазирицький курган, результати розкопок якого стали відкриттям світового значення. С. І. Руденко встиг написати попередні повідомлення про знахідки. Вони вийшли за підписом "С. Р.", оскільки автор сидів у тюрмі: 5 серпня 1930 р. С. І. Руденко був заарештований за звинуваченням у належності до очолюваної академіками С. Ф. Платоновим та Є. В. Тарле контрреволюційної монархічної організації "Всенародний союз боротьби за відродження вільної Росії", якої ніколи не існувало в природі. Прізвище С. І. Руденка згадувалося серед 10 співробітників Академії наук СРСР, пов'язаних з експедиційною роботою. Вченого звинувачували у пропаганді ідей контрреволюційної організації, а головне в тому, що такі, як він, начебто використовували службове становище в установах Академії наук та займались "систематичним шкідництвом"[22].

Згідно постанови трійки ОГПУ Ленінградського військового округу, 13 лютого 1931 р. за ст. 58. II С. І. Руденко був засуджений терміном на 10 років. У 1931-34 рр. в'язень Руденко працював на Біломорбуді та Туломбуді як начальник пошукової гідрологічної партії, був достроково звільнений у березні 1934 р., але мусив працювати керівником групи гідрології Ленінградського бюро Білбалткомбінату НКВС та управління Солікамського гідровузла НКВС у м. Ленінграді. 1938 р. вчений перейшов працювати до Гідрогеологічного інституту, де написав роботу "Випаровування з водної поверхні та втрати на випаровування з однієї поверхні", за яку згодом без захисту отримав ступінь доктора технічних наук. З початком війни працював начальником відділення гідрометеослужби Ленінградського фронту, прогнозував льодовий режим на Дорозі життя (Ладозьке озеро). Лише 1942 р. вченому вдалося вирватися з тенет НКВС і повернутися до нормальної академічної роботи в ДАІМК[23] та (за сумісництвом) Інституті етнографії СРСР. Археологічні та етнографічні студії поновив лише 1945 р. Півтора десятиліття були викреслені з життя видатного вченого. В 1945 р. досліджував археологію та етнографію Чукотського півострова, в 1947-1954 рр. продовжував перервані дослідження курганів скіфського часу на Гірському Алтаї, колекція яких надійшла в Ермітаж та зайняла 6 залів. За отриманими матеріалами автор опублікував серію фундаментальних праць, в яких розглянуті самобут-

ність та високий рівень культури кочових народів І тис. до Р. Х., широкі зв'язки давнього населення Алтаю з Передньою Азією та Східною Європою в контексті історичної географії. На цьому етапі з вченим почав працювати не менш відомий у майбутньому етнолог Лев Гумільов.

1957 року С. І. Руденко організував при Ленінградському відділенні Інституту історії матеріальної культури (видозмінена назва ДАІМК) спеціальну лабораторію археологічної технології. Обладнана найсучаснішими науковими приладами, вона складалася з декількох лабораторій. У них відбувалися дослідження експериментальним шляхом первісної техніки виготовлення кам'яних і кістяних знарядь; за допомогою аналітичної хімії та спектрального аналізу вивчався хімічний склад археологічних артефактів та відбувалося дослідження джерел сировини для виготовлення кераміки та металевих предметів; засобами металографії з'ясовувалася техніка давньої індустрії; в лабораторії шляхом дендрологічного аналізу відбувалося відносне датування археологічних пам'яток. Спільно з Радієвим інститутом АН була організована також радіокарбонна лабораторія, яка давала змогу встановлювати вік краніологічного та остеологічного матеріалу.

Протягом ряду років аж до своєї смерті С. І. Руденко очолював Відділення етнографії Географічного товариства СРСР. За визначні досягнення в науці Всесоюзне географічне товариство 1964 р. нагородило вченого золотою медаллю ім. П. П. Семенова-Тянь-Шанського; був обраний чл.-кор. Ютландського археологічного товариства (Данія).

13 грудня 1957 р. С. І. Руденко був реабілітований постановою Ленінградського суду[24] за відсутністю складу злочину. Помер вчений 16 липня 1969 р.

1. Сергей Иванович Руденко. Библиографический указатель. К 100-летию со дня рождения. — Уфа, 1986. — 26 с.

2. *Раковський І., Руденко С.* Погляд на антропологічні відносини в українського народу // Збірник математично-природописно-лікарської секції НТШ. — 1927. — XXVI. — С. 205-213.

3. Рукописний архів Інституту історії матеріальної культури (далі — РА ІІМК). — Ф. Руденко. Оп. 1. Спр. 132. арк. 1-47.

4. Протоколы заседаний и отчеты Русского антропологического общества при Санкт-Петербургском университете за 1909/10 — 1911/12 гг. — СПб., 1912. — С. 22-25.

5. *Руденко С.* Размеры бедра и таза в пропорциях человеческого тела // Ежегодник русского Антропологического общества. — 1915. — Т.5. — С.89-98.

6. С. Руденко и башкиры. — Уфа: Гилем, 1998. — 190 с.

7. Отчет о состоянии и деятельности Санкт-Петербургского университета за 1912 г. — С.Пб., 1913. — С. 128.

8. Науковий архів ІМФЕ. — Ф. 43. Спр. 451; 472.

9. РА ІІМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 262. Арк. 96.

10. Liste des membres pour 1916 // Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris. — 1917. — P. X.

11. Науковий архів Інституту археології НАН України. Ф-А В/414.

12. *Руденко С.* Башкиры. Опыт этнологической монографии. Ч. 1. Физический тип башкир // Записки императорского Русского Географического общества. — Петроград. — 1916. — Т. XLIII. — Вип. 1. — 312 с.

13. *Руденко С.* По поводу опыта антропологической классификации населения земного шара А. А. Ивановского // Ежегодник Русского Антропологического Общества. — 1913. — Т.4 . — С. 159-172.

14. Протоколы заседаний... — С. 42-43.

15. *Золотарев Д.* Обзор деятельности Постоянной Комиссии по составлению этнографических карт России при Императорском Русском Географическом обществе. — СПб., 1916. — С. XVI.

16. РА ІІМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 262. Арк. 96.

17. Професора Томського университета. Библиографический словарь. Т. 2. 1917-1945. — Томск, 1998. — С. 378.

18. РА ІІМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 262. Арк. 96.

19. *Раковський І., Руденко С.* Погляд на антропологічні відносини в українського народу... — С. 205-213.

20. *Там само.* — С. 210-211.

21. *Там само.* — С. 211.

22. Академическое дело 1929-1920 гг. Документы и материалы следственного дела, сфабрикованного ОГПУ. — СПб., 1993. — Вып. 1. — С. VIII.

23. РА ІІМК РАН. Ф. 35. Оп. 5. Спр. 262. Арк. 6.

24. *Решетов А. М.* С. И. Руденко — антрополог, этнограф, археолог // С. И. Руденко и башкиры. — Уфа, 1998. — С.22.

This article is dedicated to work of Serhiy Ivanovych Rydenko - Ukrainian ethnographer, anthropologist, who was the student of Fedir Vovk and later the teacher of Lev Gumiliov. His work in the area of Skiffs Study brought him a great popularity in 1920th. In 1931 he was arrested and put behind bars for 3 years for counterrevolutionary propaganda. He was freed in 1934 but could fully renew his work only after the war. In 1957 he organized in Leningrad division of the Institute for History of Material Culture special laboratory for archeological technology and continued to be the head of the Ethnographical and Geographical Society until his death.

ГЕНДЕРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Інна БЕЖАН-ВОЛК

За останнє десятиліття XX ст. і початку XXI ст. у всій світовій науці стає все більш очевидним, що гендерна складова, яка існувала і усвідомлювалася раніше у вигляді вторинного параметру традиційних соціальних розгалужень і вимірів, нині претендує на статус виміру найголовнішого і фундаментального. У зв'язку з цим будь-який дослідницький і педагогічний вимір ставить перед сучасними вченими, особливо етнографами та етнологами, непросте завдання вибору із численних якщо не традицій, то способів і моделей теоретизування, щоб аргументувати свої концепції в межах якої теорії вони будуються, на яких кількісних і якісних методах базуються, характеризуючи методологічний плюралізм, акцентуючи додатковість підходів у реалізації пізнавальних завдань гуманітарних досліджень. Таким чином, під впливом постемпіризму, особливо в соціально-гуманітарних науках, виникли нові підходи, в яких домінуюча роль у визначенні норм наукового дослідження і педагогічного розуміння приписується моделям теоретичного і педагогічного тлумачення (2).

Сучасний рівень розвитку гендерних досліджень у світовій практиці дозволяє говорити про гендерний підхід як особливий теоретичний і практичний напрямок, який орієнтує на формування і утвердження політики рівних, незалежних від статі можливостей самореалізації людини в різних галузях соціальної практики. Гендерний підхід (і це особливо видно на соціальній політиці Республіки Молдова та незалежної України) дає реальний шанс оцінити наслідки функціонування і розвитку патріархальної культури, виміряти існуючу систему соціальної диференціації і нерівності за ознаками людської статі (3).

З цією метою і в структурі змісту наукової вищої освіти повинні відображатися актуальні проблеми і тенденції сучасного суспільного і наукового буття, а гендерний аспект соціальних практик більшою мірою акумулює у собі вищеназвані проблеми. Гендерні знання повинні стати необхідністю в учбовому та науковому процесах, основним напрямком у діяльності вчених та викладачів системи наукової і професіональної освіти. Це особливо важливо, оскільки зміст поняття "гендер" базується на ідеї соціального моделювання чи конструювання сучасної людини (на відміну від сексуальної статі, яка закладається генетично). Соціальна стать вибудовується соціальною практикою, тому що в суспільстві завжди є можливість виконання певних ролей в залежності від сексуальної статі індивіда і, відповідно, виникає жорсткий ряд уявлень про те, що є "чоловіче" і що є "жіноче" в сучасній громаді. Таким чином, стать — в тому значенні, як ми його сприймаємо і що чекаємо від людини, класифікуючи його за статтю, виступає соціальним конструктом.

Доказом того, що гендер — це соціальний конструкт, а не природна даність, свідчать результати наукових досліджень антропологів, які у різноманітних культурах багатьох народів віднайшли певні відтінки у "сценаріях" жіночих і чоловічих ролей (4). Таким чином, послідовно виходимо з того, що гендер — це сукупність соціальних репрезентацій, а не природою закріплена даність, тобто властивість. Гендер — це культурна маска статі, це те, що прийнято думати про жіноче і чоловіче в певній громаді та в межах її соціально-культурних уявлень. Це підтверджують і найновіші дослідження вчених-етнографів Республіки Молдова і України.

На думку вчених стать — це сучасна людина. Народившись, індивід тієї чи іншої сексуальної статі, потрапляє в обширні жорсткі рамки культурних приписів, у які його втискує суспільство через посередництво гендерних технологій, які здійснюються інститутами громадської думки, сімейного і публічного виховання, моралі, етики, освіти, масової культури (нині дуже поширеної в усіх країнах світу) заборон, заохочень, підбадьорень та ін.

У цьому контексті соціальний лад майбутнього мусить ґрунтуватися на принципах гендерної рівності статей, а перехід до неї можливий за умови гендерного виміру в сус-

пільній свідомості через освіту і постійне виховання. Стратегічною метою даного виміру виступає вимір культури взаємодії статей. Це означає привнесення в ідеологію суспільства і держави таких високих цінностей, як миролюбство, толерантність, що вибудувані на прийнятті інакомислення, а в свою чергу, утворені на довір'ї та розвитку, на принципах солідарності. Тактичним завданням вирішення цих проблем виступає просування всебічних знань про гендер і гендерні технології у зміст учбового і наукового процесів, починаючи з періоду дошкільного віку і по всіх сходинках отримання професійної та культурної освіти.

Концептуальною базою програм дослідження і викладання гендерної проблематики стає актуалізація двох основних методологічних принципів гендерної теорії.

Перший: відмінність між теоріями гендеру і теоріями сексуальних ознак.

Другий: різниця між гендерними і феміністичними дослідженнями.

Перший етап відмінностей артикулюється у 80-ті рр. XX століття як різниця між англо-американськими теоретиками гендеру і європейськими теоретиками сексуальних різниць.

Другий етап відмінностей — це методологія гендерних досліджень, які випливають із принципу симетричного конструювання жіночої і чоловічої частки в культурі, вимагаючи такої самої симетрії і для соціальних наук, а феміністські дослідження обстоюють гендерну асиметрію і маскулінну домінацію в культурі. Принципами феміністської методології в соціальних науках виступає:

— критика маскулінної домінації;

— розвиток жіночої ідентичності та суб'єктивності і її відмінності від чоловічої;

— дискурсивні трансформації соціальних знань в цілому з точки зору феміністської перспективи.

На думку багатьох дослідників (і це добре видно із сучасних досліджень етнологів і етнографів Республіки Молдова та України), доміністська методологія акцентує гендерну нерівність і домінацію, яка надзвичайно ефективна для пострадянських соціальних наук при аналізі нових форм політичної, соціальної та економічної нерівності, і яка не може бути розтлумачена в термінах гендерної симетрії (2).

Світова наукова і політична література аргументує, що феміністична теорія залишається фрагментарною, недосконалою і незавершеною і була створена та розширена через зіткнення з численним рядом різноманітних концепцій, відкидає ті чи інші теорії і потребує розуміння сили всіх теорій, і що стає (виступає) викликом для нового покоління жінок і чоловіків. Дослідникам і вченим-етнологам необхідно нині добре знати нову етнологію статі і пояснення соціальних відмінностей, які характеризуються в цілому як прогресивна концепція і обґрунтовано критикують теорію біотермінізму в засвоєнні статевої ролі і тлумачення соціальної різниці між жінками і чоловіками. Ця теорія справедливо загострює проблему соціальної нерівності статей, але не потрібно переоцінювати роль соціальних сподівань у процесі освоєння статевої ролі, хоч і вони складають значну частку у процесі статевої соціалізації. Велике значення має й сама активність індивіда, його особисті мотиви, цілі, нахили та уявлення. Соціальні цінності, які сприймає індивід, це процес активний, коли він може варіювати свою стандартну роль, яка суттєво відлунюється на статеворулевій поведінці людини (3).

Теоретичним принципом пропонованої статті виступають погляди автора стосовно концепції соціогендера на селі, особливо Республіки Молдова і частково України, спроба вперше наблизити і співставити теоретичні і методологічні концепції, які сталися в сучасній науці про гендер з урахуванням сільського способу життя і з національно-традиційним мірилом змін, що нині відбуваються в середовищі землеробів.

Нині, в XXI столітті, стало необхідністю дослідити динамічні процеси взаємодії жінок і чоловіків у сільській громаді чи спільності, простежити за еволюцією соціогендерних стосунків з урахуванням впливу особливостей статі на жіночу і чоловічу поведінку та свідомість.

Міждисциплінарний підхід до аналізу процесів і явищ у способі життя сільського населення. Використовуючи підходи соціології, етнології, етнографії соціальної психології, соціально-гендерної конструкти та соціолінгвістики можна точно визначити соціально-психологічні і культурні спільності та відмінності між сільськими жінками і чоловіками.

Детальне вивчення поняття гендера, на наш погляд, розпочинається із самооцінки. Аналіз відповідей на питання: "Як Ви себе оцінюєте?" — 52 % жінок відповідали: добрими, красивими, терпеливими, трудолюбивими, але нещасливими; 36 % чоловіків відповіли, що вони: трудолюбиві, врівноважені, красиві, а 21 % жінок і 32 % чоловіків відповіли, що вони амбіційні і неврівноважені. Кожен третій респондент погано знає себе, своїх дружину чи чоловіка, а на підтвердження експерта відзначають, що якраз у кожній третій сільській сім'ї простежується високий рівень насильства.

У цьому зв'язку необхідно відзначити, що поняття — щастя — для більшості соціальних агентів означає благополуччя сім'ї і здоров'я кожного з членів сім'ї. Для 52 % заміжніх жінок — щастя — це любов і повага чоловіка, а для 48 % одружених чоловіків щастя — це красива, трудолюбива і мудра дружина.

Аналіз ланцюга соціальних індикаторів у контексті — наскільки знаємо себе і один одного, як ціннісні орієнтири превалюють у взаєминах статі — показує ступінь відмінностей між жінкою і чоловіком.

Внаслідок соціологічних досліджень, соціального моделювання та контемі-аналізу науково обґрунтованої тези, що сільські жінки змінюються активніше, намагаються самоствердитися на роботі і в сім'ї, а чоловіки більш пасивні, в основному зберігають попередню думку про себе, змінюються повільніше. На питання, які риси характеру прикрашають жінок і чоловіків сьогодні, в XXI столітті, і що виступає індивідуальною ознакою їхньої поведінки, — відповіді розподілилися таким чином:

— трудолюбивість і терпіння — для 65 % жінок і 93 % для чоловіків;

— скромність і нерішучість — для 58 % жінок;

— пасивність і індиферентність — для 41 % чоловіків.

Певне стереотипне мислення і поведінка сільської статі (і про це свідчить чимало обстежень у Республіці Молдова та в Україні) базується на сімейних звичаях, обрядах і традиціях, у народній творчості (особливо в соціально-побутових піснях, переказах, анекдотах, прислів'ях та приказках). Соціолінгвістичний аналіз вербальної спільності обох статей науково аргументує теза, що, незважаючи на те, що жінки більше розмовляють і комунікабельніші і що у них краще розвинений вербальний інтелект, чоловіки займають більше "ефірного часу", ніж жінки, тому що традиційний суб'єктивний фактор патріархального обрамлення (жінкам негоже багато говорити), виступає традиційно визначальним і стосується гендерного мислення і поведінки.

На основі схожості і різниці між статтю та за якісними і кількісними особливостями змодельовані наступні гендерні стереотипи: активно-позитивний, традиційно-позитивний, активно-негативний, пасивно індиферентний.

Методом описування і аналізом лексичних понять розмовної мови були виявлені такі головні гендерні конструкти: традиційно-мовний, традиційно-родичанський, традиційно-патріархальний, сучасно-наслідуваний.

Дедуктивний системний аналіз допоміг аргументувати висновки — в способі життя сільського населення яскраво простежуються тенденції до видозмін тривких сільських моделей гендерного мислення і поведінки у взаєминах статей — основою цих процесів є:

— вибір критеріїв кожного "бути щасливим" ("a fi norlcos");

— роль домашнього виховання ("Cei sapte ani de acasa");

— школа батьків, бабусь та дідусів, інститут сусідів ("schkola bunicilor", institutul vecinilor");

— вплив курсу державної соціальної політики і освіти, створення соціального механізму застосування гендерної політики.

Сучасне суспільство, яке видозмінюється в цілому і село зокрема переконують в необхідності створити Міжнародну Програму в галузі гендерної політики, здійснюючи гендерну експертизу на всіх рівнях і в усіх сферах діяльності, відкрити нову міждисциплінарну галузь науки та освіти — гендерологію.

м. Кишинів, Молдова

1. Внедрение гендерных курсов в систему среднего образования. — Иваново, 2000.

2. Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках (научные материалы 2-й Международной Летней Школы по гендерным исследованиям). — Форос—Россия, 1998.

3. Гендерная и феминистская методология в постсоветских социальных науках: перспективы развития. — М., 2001.

4. Этнические стереотипы мужского и женского поведения. — Санкт-Петербург, 1991.
5. Стереотипы и динамика мышления. — Минск, 1993.
6. Гендерные проблемы в этнографии. Сб. — М., 1998.
7. Гендерные исследования. — М., 1999—2000. — № 1—6.
8. СОЦИС, 1998, № 3/4; 2000, № 11; 2002, № 1.
9. Український гуманітарний огляд. — К.: Критика, Товариство дослідників Центрально-Східної Європи, 2002. — № 6—8.
10. Народна творчість та етнографія / Україна. — № 5—6, 2004.

Переклад з молдавської, 2005.

In today's world folkloristic the gender studies become more and more an independent branch compare to the past when it was used mainly as a secondary, helping area of studies. Gender approach gives a chance to appraise the results of the patriarch culture. Gender aspect is based on the practice of social "modeling" of the contemporary humans. Gender as a social construction is our main approach.

We are trying to look at the social gender structure of the contemporary Ukrainian and Moldavian villages. At the beginning of the 21st Century it is very important to use an interdisciplinary approach to the research of the mail-female relations in the historical dynamics in agricultural communities. There are some factors which influence a change of the gender understanding and stereotypes. These active changes tell about the necessity to create an International Program in gender study.

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОРИСТ І ЕТНОГРАФ ВАСИЛЬ БАБЕНКО

Фаріда АХАТОВА

Творчий портрет Василя Яковича Бабенка напередодні його 55-річчя малювати напрочуд легко, бо він товариська, доброзичлива, відкритої душі людина, і важко: всі сторони його багатогранної творчої діяльності важливі, органічно доповнюють одна одну, виявляються у різні часи у нових ракурсах.

Творчий шлях В. Бабенко розпочав як піонервожатий Спартакської середньої школи Єрмекеївського району Республіки Башкортостан. І дотепер його очі, як і багато років тому, світяться завзяттям; він завжди енергійний, сповнений ідей, сміливих фантазій, які допомагають йому розв'язувати найскладніші життєві проблеми.

Василь Якович пишається рідною Єрмекеївською землею, яка кілька століть тому дала притулок його предкам — українським переселенцям з Чернігівської губернії — і стала для них новою батьківщиною. Він народився у наймальовничішому селі Верхній Кульчум 20 червня 1950 року дев'ятою дитиною в родині, тут він навчався та працював у школі. Він і нині підтримує дружні стосунки із керівництвом району та його мешканцями. Любов'ю до рідного краю перейнята книга, підготовлена колективом авторів з ініціативи та під його керівництвом — "Земля Ермекеевская" (Уфа, 2001), що стала унікальним навчальним посібником з історії регіону.

Перші наукові праці В. Бабенка були написані ще рукою студента Башкирського державного університету, потім аспіранта та наукового співробітника Інституту історії, мови та літератури Башкирського філіалу Академії наук СРСР, нарешті, зрілого вченого-етнолога, етнографа, історика, фольклориста, музеєзнавця. Сьогодні В. Бабенко — автор понад 150 наукових праць, опублікованих у престижних виданнях Москви, Уфи, Санкт-Петербурга, Києва, Германії, Фінляндії і навіть Китаю.

Василь Якович належить до числа найталановитіших учнів члена-кореспондента РАН, академіка Академії наук Республіки Башкортостан, доктора історичних наук, професора Раїля Гумеровича Кузєєва, до плеяди тих вчених, які, творчо розвиваючи ідеї свого вчителя, висували та обґрунтовували нові оригінальні гіпотези.

Разом з Р. Кузєєвим В. Бабенко розробив теорію малих етнічних груп як підрозділів етносу, ввів у науку поняття "мала етнічна група", під якою слід розуміти порівняно малочисельні (до 100 тис.) етнічні спільноти, що живуть у територіальному та господарському відриві від основного масиву материнського

етносу, розселені дисперсно чи компактно на визначеній території, яка перебуває відносно тривалий час у чисельно переважаючому поліетнічному оточенні.

Важливою для розуміння етнотрансформаційних явищ у суспільному житті є також теорія В. Бабенка про етапи змін в культурній та мовній характеристиці малої етнічної групи — внутрішньоетнічної консолідації, адаптації, міжетнічної інтеграції, акультурації, асиміляції.

Методологічне значення праць В. Бабенка в тому, що вони є першими в Російській Федерації комплексними дослідженнями історії, матеріальної і духовної культури, родини та родинних взаємин, релігійних поглядів, обрядів, звичаїв і т. п. невеликого чисельністю народу, що перебуває у багатонаціональному оточенні. Серйозним досвідом у цьому плані стала дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата історичних наук на тему "Матеріальна культура українців у Башкирії. Історико-етнографічне дослідження", яку він успішно захистив у Ленінградському відділенні Інституту етнографії ім. М. Миклухо-Маклая (1985).

Матеріали дисертації були покладені в основу книги "Українці Башкирської АРСР: Поведінка малої етнічної групи в поліетнічному середовищі" (Уфа, 1992), що є першим монографічним дослідженням українців, які перебувають за межами історичної батьківщини. Монографія написана на основі вивчення архівного, статистичного, польового матеріалу протягом двох десятків років і глибокого аналізу теоретичного матеріалу.

Разом з кандидатом історичних наук, старшим науковим співробітником Ф. Ахатовою В. Бабенко підготував книгу "Пісенний фольклор українських переселенців у Башкортостані" (Київ; Уфа, 1995), до якої ввійшли авторські записи 195 українських народних пісень. Це перше у світі видання пісень українських переселенців у Росії. Книга дістала високу наукову оцінку в Росії, Україні, Канаді та інших країнах.

З ініціативи В. Бабенка і під його редакцією на основі матеріалу Наукового архіву Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України була підготовлена книга "Завези од мене поклон в Україну... Фольклор українців Башкортостану" (Уфа, 1999).

У працях В. Бабенка порушуються актуальні проблеми освітньо-виховного характеру. Серед них: формування в суспільстві поважного ставлення до "великих" і "малих" народів як до рівноправних членів однієї родини, усвідомлення унікальності російського багатонаціонального суспільства, розуміння різноманітних етнічних процесів і формування активної громадянської позиції щодо відродження етнічних культур.

Серія книг, підготовлена ним, присвячена історії і культурі українського народу, який живе в дружбі та взаємодії з іншими народами Башкортостану. Широку популярність серед населення краю дістали збірники статей "Україна — Башкортостан: роки випробовування та співробітництва" (Уфа, 1993) і "Україна — Башкортостан: зв'язок століть" (Уфа, 2001). Збірники статей "Розвиток соціально-економічного і культурного співробітництва Башкортостану та України" (Уфа, 2002) і "Вдосконалення викладання предметів українознавчого циклу в освітніх установах Російської Федерації" (Уфа, 2003) є матеріалами науково-практичних конференцій, проведених з ініціативи В. Бабенка.

Наукові праці В. Бабенка присвячені історії і культурі не лише українців, але й інших народів регіону — марійців, німців, мордви та ін. Вони видані у формі статей, брошур, препринтів доповідей. Багато проблем у цих статтях поставлені В. Бабенком в етнографічній літературі вперше.

Ще одна галузь досліджень вченого — конфесіональна ситуація в регіоні — знайшла відображення в навчально-методичному посібнику "Релігійні організації Республіки Башкортостан" (Уфа, 2004), написаному у співавторстві з А. Сабітовою. Ця робота є першим у Російській Федерації дослідженням не тільки традиційних, але й нових релігійних течій на пострадянському просторі.

Праці В. Бабенка є даниною поваги не тільки до минулого українського, башкирського, російського та інших народів, але й зверненням до їх майбутнього, що неможливе без осмислення минулого. Найважливішим результатом наукових розробок В. Бабенка є його участь у підготовці енциклопедичного видання "Народи Башкортостану". Це єдине в Російській Федерації дослідження історії, ма-

теріальної і духовної культури етносів цілого регіону — башкирів, росіян, українців, білорусів, татар, чувашів, марійців, удмуртів, мордви, німців, євреїв.

Дослідження етнографа неможливі без польових матеріалів. Молоді вчені, що були з Василем Яковичем в етнографічних і фольклорних експедиціях, училися в нього бути щирими, доброзичливими, комунікабельними, знаходити спільну мову з інформаторами, незалежно від їхнього віку, соціального статусу і релігійних переконань (старовіри, баптисти, православні, католики, мусульмани, язичники).

Творчий портрет В. Бабенка доповнює його педагогічна діяльність. Студенти Уфимського радіотехнічного технікуму, Уфимського медичного училища № 1, а потім Башкирського державного педагогічного інституту і Філії МДВПУ ім. М. О. Шолохова в м. Уфі, де він працював, знають його як блискучого лектора, викладача, який вміє зачарувати аудиторію глибокими знаннями та широкою ерудицією.



Організаційний талант В. Бабенка розвивався ще зі шкільних часів, коли він виступав ініціатором численних заходів. Цей талант вдосконалювався у період роботи лектором і консультантом ідеологічного відділу Башкирського обкому (рескома) КПРС, потім консультанта мера м. Уфи з міжнаціональних відносин, радника Голови Державних Зборів — Курултаю Республіки Башкортостан із суспільно-політичних питань.

Улюбленим дітищем Василя Яковича є організована ним у 1998 р. Філія Московського державного відкритого педагогічного університету ім. М. О. Шолохова в м. Уфі. Він не лише створив філію, а й забезпечив навчальний процес солідною науково-педагогічною і матеріально-технічною базою, визначив стратегічні напрямки його діяльності в умовах модернізації російської освіти, змусив жити його повнокровним творчим життям. Міжнародні конференції, яскраві свята, численні семінари, огляди, конкурси, змагання, міжнародні проекти... Усе спрямовано на те, щоб зайняти гідне місце в системі освіти Росії, у справі духовно-морального виховання підростаючого покоління.

Нині у Філії працює 168 викладачів, більшість з них — кандидати і доктори наук, доценти, професори, академіки. Практикується запрошення викладачів з головного університету, а також з інших міст Росії, Прибалтики та України. Тут навчається понад 2,3 тисячі студентів з різних міст і районів Башкортостану, Росії, України, Прибалтики, Казахстану, Вірменії, Естонії, Грузії, Кавказу на очній та заочній формі навчання, на бюджетній і комерційній основі. Філія готує фахівців з 11 спеціальностей — логопедія, технологія і підприємництво, педагогіка і психологія, соціальна педагогіка, державне і муніципальне керування та ін.

Одночасно ведуться пошуки своєї "ніші" у загальноросійському інформаційно-освітньому полі. Унікальність Філії полягає в тому, що вона єдиний вуз у Російській Федерації, де готують викладачів української мови і літератури. На її базі щорічно проводяться міжнародні, всеросійські і міжрегіональні науково-практичні конференції, наукові семінари, виїзні круглі столи в місцях компактного проживання українців регіону з питань освіти, організовуються курси підвищення кваліфікації для викладачів української мови і літератури із запрошенням провідних вчених і викладачів з України, щорічні літні мовні табори для молоді і студентів, які вивчають українську мову, фестивалі українських творчих колективів тощо. Філія тісно співпрацює з інститутами Національної академії наук України, Ніжинським державним педагогіч-

ним університетом ім. М. В. Гоголя, Дрогобицьким державним педагогічним університетом ім. І. Франка, Правлінням Об'єднання українців Росії і національно-культурної автономії РФ та ін.

У рамках договору про дружбу і співпрацю між Башкортостаном та Україною проведена міжнародна науково-практична конференція "Розвиток соціально-економічного і культурного співробітництва Башкортостану та України" (2002); міжнародний семінар "Удосконалення вивчення предметів українознавчого циклу в освітніх установах Російської Федерації" (2002). Стали традиційними міжнародні конкурси знавців української мови ім. П. Яцика, в яких уже чотири роки поспіль студенти Філії беруть найактивнішу участь. Йде обмін науковою та науково-методичною літературою. У 2001 р. Філію відвідав Генеральний секретар Міжнародного конгресу українців В. Педенко (Канада). Студенти, які мають великі успіхи у вивченні української мови, на запрошення Державних адміністрацій Львівської та Одеської областей, Апарату Президента України відпочивають у Центрі відпочинку молоді в наймальовничішому місці Карпат та на узбережжі Чорного моря в міжнародному таборі "Артек".

На базі Філії планується створення республіканського науково-методичного центру з вивчення історії і культури слов'янських народів Башкортостану, координації діяльності національно-культурних центрів слов'янських народів республіки. Розглядається питання про здійснення підготовки викладачів білоруської мови і літератури.

Ще одним напрямком діяльності Філії є розробка під керівництвом В. Бабенка проблеми етнологічної освіти в Росії на прикладі українців Башкортостану. Вона висвітлена в серії книг і статей, написаних протягом останнього десятиліття, і стосується історії, матеріальної і духовної культури, свят і обрядів, освіти, науки, пісенного фольклору. Наукове проектування етнологічної освіти в Башкортостані та Росії має бути внеском у реалізацію державної програми модернізації російської освіти, сприяти формуванню розвинутої особистості учня — громадянина регіону, країни, світу, а також носія унікальної культури народу.

З метою громадського, патріотичного виховання молоді, консолідації прогресивних демократичних сил для відродження етнічних культур у Республіці Башкортостан з ініціативи В. Бабенка була організована діяльність ряду громадських організацій — Республіканського національно-культурного центру "Кобзар", де він є співголовою, Союзу українських жінок РБ "Берегиня" і Союзу української молоді РБ "Беркут". У 1990-і роки працював науковий центр україністики В. Бабенка, що розгорнув збір матеріалів про культуру народів краю. З його ініціативи в республіці, поряд з українськими центрами, організовано діяльність національно-культурних центрів чувашів, євреїв, мордви, білорусів, латишів та інших, відкрито національні школи в місцях їхнього компактного проживання.

Василь Якович нагороджений Почесною грамотою Педагогічного товариства Російської Федерації за багаторічну педагогічну діяльність (1975), нагрудним знаком Всесоюзного товариства "Знання" "За активну роботу" (1991). Має Подяку Президента України Л. Д. Кучми (1997), Почесну грамоту і нагрудний пам'ятний знак Кабінету Міністрів України "За зміцнення дружби і співробітництва між Башкортостаном та Україною" (1999), Орден України III ступеня "За заслуги" (2001), Почесну грамоту Міністерства освіти Російської Федерації (2003), є Відмінником народної освіти Республіки Башкортостан (2000).

Девізом життя та творчості самого Василя Яковича Бабенка і створеної ним Філії є значущі і дуже оптимістичні слова: "Наші справи приречені на успіх!" Тож нехай буде так!

Побажаємо нашому ювілярові здоров'я, щастя і нових творчих досягнень!

This is an artistic portrait of the Bashkirean ethnographer and professor of the Ufa Pedagogical Institute. His area of scientific interests are the studies of the life of Ukrainian minority in Bashkirya. He also the founder of the Filial of the Moscow Pedagogical University in Ufa. It is the only University in Russia were the teachers of Ukrainian language and literature are being prepared. In this University have being planned to create a methodological centre of the studies of history and culture of Slavs.

ПОЛЬСЬКІ КАТОЛИКИ В ДИСКУСІЇ ПРО ЄС

Ростислав КРАМАР

8 червня 2003 року під час референдуму про вступ Польщі в Європейський Союз поляки у переважній більшості сказали "так" європейському виборові своєї країни. Важливим у польській дискусії на тему європейського майбуття держави був голос Церкви.

Перед європейським референдумом римо-католицька церква в Польщі (далі — РКЦ, Костьол) не проводила інформаційної кампанії у тому значенні, що її вели влада, політичні партії чи громадський сектор. Не було її офіційного старту, ані якогось чітко окресленого центру, котрий би на кшталт партійних штабів координував інформаційну діяльність на різних щаблях ієрархії церковних організацій. Більше того, навіть у вирішальні моменти дореферендумної кампанії, висловлюючи думку Церкви, офіційні чинники РКЦ водночас нагадували, що питання європейської інтеграції не є предметом навчання віри (звернення єпископів 1 червня 2003 р.), послідовно підкреслювали, що Костьол не братиме участі в агітації. Наголосимо також, що для РКЦ у період інформаційної кампанії характерний внутрішній плюралізм думок, різне, нерідко кардинально протилежне бачення місця Польщі в об'єднаній Європі.

Утім, беручи до уваги численні й резонансні висловлювання церковної ієрархії щодо євроінтеграції, різноманітні ініціативи духовенства та віруючих, можна твердити, що в загальному інформаційному потоці присутність РКЦ була досить відчутною, часом навіть помітнішою, аніж політичних партій. "Єпископи сказали, що не будуть включатися в агітацію, та водночас чітко висловилися...", — зауважив, наприклад, незадовго перед референдумом в інтерв'ю для *Radio ZET* ґданський архієпископ Тадеуш Ґоцловський.

90 відсотків населення декларують свій католицизм

Значення голосу Костьолу у дореферендумний період неможливо оцінити, якщо залишити поза увагою місце релігії в житті польського суспільства. За даними дослідження, проведеного на замовлення опініетворчої газети *Rzeczpospolita* у березні 2003 року, 95 відсотків громадян Польщі віком від 15 років вважають себе віруючими. У переважно мононаціональній та монокультурній країні з населенням 38,7 млн. переважна більшість її громадян (34,7 млн.) декларують свою належність до римо-католицького костьолу. Парафії РКЦ у 39 єпархіях обслуговують більш як 10 тисяч парохів. У Польщі діють понад півтори сотні католицьких організацій, що своєю діяльністю охоплюють територію всієї країни та приблизно тисячу організацій місцевого значення. За даними Асоціації локальних газет, понад 30 відсотків польських періодичних видань, які видаються у локальних середовищах — парафіяльні вісники. Крім того, в країні функціонують приблизно 300 повноцінних католицьких газет і часописів, до півсотні католицьких радіо, на телебаченні — редакції католицьких програм.

Вельми показовим є стрімкий розвиток мережі католицьких Інтернет-сервісів, у каталозі одного із перших у Польщі *Mateusz* (www.mateusz.pl) — перелік із понад двох тисяч Інтернет-сайтів католицького змісту (283 — парафіяльні)!

У 1993-му між Польщею та Ватиканом відновлено скасований комуністичним режимом спеціальний договір — Конкордат[1], що регулює їхні взаємовідносини. У загальноосвітніх школах, якщо тільки не заперечують батьки, для дітей викладається курс релігії, вищі навчальні заклади РКЦ користуються тими ж правами, що й світські університети. Польща — одна з двох європейських країн (після Ірландії), де під тиском католицьких кіл законодавчо заборонено переривання вагітності. Шлюб, укладений в костелі, визнається нарівні з подружжям, офіційно засвідченим державною установою. І хоча останніми роками у Польщі дедалі частіше можна почути волання про галопуючу секуляризацію суспільства, все ж традиції католицизму, впливи Костьолу тут вельми відчутні. Останнє в свою чергу дає підстави незадоволеним надмірною, на їхню думку, вагою церковних інституцій в суспільному житті скептично називати свою країну "католандом".

Авторитет, передусім у питаннях моралі...

До референдуму, на чотирнадцятому році демократичних перемін у Польщі, Костьол прийшов з іще свіжою пам'яттю про виконання своєї місії в умовах тоталітарного комуніс-

тичного режиму та з новим досвідом періоду системної трансформації. На початку 1990-х римо-католицьке духовенство, котре упродовж післявоєнних десятиліть творило духовний фундамент для опозиційних режимові сил, у багатьох випадках було в авангарді протистояння з комунізмом, зіткнулося з новою для себе реальністю. За умов демократизації суспільство, прислухаючись до голосу священства у морально-етичних питаннях (приклад — заборона абортів), з помітно меншим ентузіазмом ставиться до позиції католицьких пастирів у справах політичних (всупереч відчутному опору духовенства, на президентських виборах 1994-го перемагає представник лівих).

У процесі пристосування Костьолу до суспільного ладу, де повсякденною нормою стає плюралізм думок, всередині нього дедалі чіткіших обрисів набирали середовища, котрі виявилися неготовими відкритися назустріч великим змінам. Особливо це стало відчутним із наближенням Польщі до прочинених дверей Євросоюзу. Різниця підходів до фундаментального питання "бути чи не бути Польщі в ЄС" між зверхниками РКЦ та частиною рядового духовенства, віруючих, дала підстави польському ученому твердити, що з одного боку опинився "костьол ієрархічний", а з другого — активні на суспільній арені, проте скомпрометовані середовища, котрі бажаючи й надалі прикриватися авторитетом церкви, мусили інтерпретувати, перекручувати висловлювання Папи, ієрархії[2].

У все ще недолікованому від посткомуністичного синдрому організмові польського суспільства аргументи противників інтеграції на кшталт втрати суверенітету, національної самобутності, дехристиянізації під впливом безбожного Заходу знаходили свою аудиторію. А в ситуації, коли офіційний провід Костьолу тривалий час не давав виразного сигналу щодо євроінтеграції (матеріали конференцій, синодів не набували значного суспільного резонансу), аналогії між Брюсселем та Москвою як центрами імперій декому здавалися зовсім небезпідставними.

Слово єпископів

Позиція польського єпископату набула чіткіших обрисів й суспільного резонансу після візиту делегації єпископів до Брюсселю в листопаді 1997-го. Зустрівшись і безпосередньо поспілкувавшись із керівниками Європейської комісії, делегати прийшли до висновку, що таке спілкування дало їм більше інформації, аніж регулярне інформування з боку польських чиновників. Польське духовенство, за словами ґнезненського митрополита Генріка Мушинського, переконалося, що ЄС сприймає Костел як важливого партнера в будівництві об'єднаної Європи.

Відтак кінець 1990-х у польському Костьолі проходить під знаком дедалі впевненіших і конкретніших заяв єпископату щодо бачення майбуття країни в спільній Європі. У матеріалах II Польського пленарного синоду наголос із питання "чи вступати в ЄС?" переноситься на інше — "як приготуватися до членства в ЄС?".

За рік до референдуму — 21 березня 2002-го Конференція єпископів Польщі оприлюднила пастирського листа "Єпископи Польщі щодо європейської інтеграції", де зокрема сказано: "Відчуваючи відповідальність за багатовікову духовну спадщину народу, пастирі Костьолу в Польщі, шануючи світоглядний плюралізм спільної Європи, прагнуть зробити нове зусилля, щоби багате культурне, релігійне та духовне "віно" нашого народу зберегти, поглибити й перенести в нове тисячоліття. Воно є нашим багатством, котрим хочемо ділитися з іншими народами нашого континенту... Ми взаємно собі потрібні, аби Європа могла розвиватися й дихати двома легенями"[3].

На тональність наступних прийнятих єпископською конференцією документів не могла не вплинути резолюція, прийнята європейським парламентом 3 липня 2002-го, котра широко цитувалася в Польщі противниками ЄС. У цій резолюції, зокрема, — заклик до європейських держав легалізувати аборти, зрівняти в правах узаконені подружжя з парами, які живуть "на віру" та гомосексуальними. Тому резолюція пленарного засідання єпископської конференції 12 березня 2003-го наголошує: "Закликаємо владу й усіх відповідальних за інформування населення надавати інформацію про всі аргументи — як позитивні, так і негативні, що пов'язані зі вступом у ЄС. Декларації уряду Польщі (№ 39), що стосуються суспільної моралі, додані до Договору про вступ у ЄС, польський єпископат розуміє як бажання охороняти людське життя від зачаття

до природної смерті, охороняти подружжя як сталий зв'язок чоловіка і жінки, а також бажання охороняти родину, як основну ланку суспільства". Власне ці сподівання стали предметом розмови під час засідання спільної комісії представників уряду та єпископату. У резолюції за результатами цього засідання єпископи зазначили: "Костьол із задоволенням сприйняв офіційну заяву прем'єр-міністра, виголошену від імені уряду Польщі про те, що питання культури й моралі, а також таких основоположних цінностей як життя та подружжя не є предметом зобов'язань Польщі, пов'язаних із вступом у Європейський союз".

Кульмінацією у висловлюваннях найвищого керівного органу католицької церкви в Польщі про євроінтеграцію став пастирський лист, прочитаний священиками в усіх костелах в останню неділю перед референдумом. У "Слові польських єпископів щодо вступу Польщі у ЄС" єпископи наголосили на тому, що результат голосування може мати вирішальний вплив на майбуття багатьох поколінь поляків і закликали до продуманої участі у референдумі. Утім, польські єпископи, на відміну від литовських (у Литві аналогічний референдум відбувся швидше), не зробили безпосереднього заклику до народу сказати ЄС "так", натомість послалися на виразну позицію в даному питанні незаперечного у Польщі авторитета — Папу Римського Івана Павла ІІ: "Усі люди доброї волі у своєму виборі повинні взяти до уваги голос Папи, видимого голови Церкви, який має великий досвід у людських справах..."

"Найбільший поляк"

Власне феномен морального авторитету Папи Римського у Польщі, його послідовні виступи щодо місця країни в європейській спільноті мали потужний вплив на формування громадської думки з цього важливого питання. У популярному в Польщі католицькому Інтернет-сервісі "Opoka" (www.opoka.org.pl) — 70 папських документів, де піднімається проблематика європейської інтеграції. Щоправда, тривалий час виступи Папи, де йшлося про об'єднання Європи, брали на озброєння як прихильники, так і противники ЄС. Останні підкреслювали, що Римський Архієрей має на увазі лише європейську спільноту Духа, та аж ніяк не політико-економічну інтеграцію. Крапку у цих різночитаннях виступів Папи поставила його промова у день 25-річчя його понтифікату, за 19 діб до референдуму. "Польща завжди була важливою частиною Європи, — сказав зокрема Іван Павло ІІ, звертаючись до земляків, — сьогодні не може залишатися за межами цієї спільноти, котра справді на різних рівнях переживає кризи, але яка становить єдину родину народів, збудовану на християнській традиції. Входження у структури ЄС на рівних правах з іншими державами є для нашого народу та братніх слов'янських народів виявом історичної справедливості, а з другого боку може збагатити Європу. Європа потребує Польщі. Церква в Європі потребує свідчення віри поляків. Польща потребує Європи. Від Люблинської унії до унії Європейської! Це коротенька формула, але в ній — великий зміст. Польща потребує Європи"

"Чи можна сказати сильніше?", — зазначив, коментуючи слова Папи, єпископ Ґоцловський у вже згадуваному інтерв'ю для радіо. "Я переконаний, — підкреслив наступного дня після виступу Папи Юзеф Олекси (один з чільних діячів правлячої партії SLD), — що це матиме значення для багатьох людей, котрі не мали дотепер вказівки куди піти, чим керуватися..." (з інтерв'ю для радіо "*Polskie Radio*"). Цікаво, все ж, що навіть ця виразна позиція Івана Павла ІІ, виразніша, ніж єпископської конференції, піддавалася спробам двозначного її трактування. "На ці слова чекали євроентузіасти..., однак чекали на них і євроскептики, — коментував послідовно антиєвросоюзний *Nasz Dziennik*. — Святий Отець ствердив, що поділяє побоювання противників вступу в Європейський союз, а тим самим далекий від ентузіазму євросоюзних агітаторів" (*ND*, 20.05.03). Один із лідерів партії Ліга польських родин Богдан Пенк заявив навіть, що "Святий Отець напевне не знає Договору про приєднання (Польщі до ЄС) і детальних умов, на яких нас хочуть прийняти в ЄС" (*PAP*, 21.05.03). "Папа, — писала з цього приводу *Gazeta Wyborcza*, — чітко сказав, що Польща мусить приєднається до країн Європейського союзу. Політики й ідеологи *Радіо Марія*, котрі заявляють, що вступ у ЄС загрожує польській самобутності та католицькій вірі, збентежені. Вони будують карколомні інтерпретації зі слів Папи, щоби показати, начебто Іван Павло ІІ проти інтеграції, або ж не

мав на думці інтеграції з Євросоюзом, чи розуміє його якось інакше" (*GW*, 21.05.03). Відповідаючи на запитання газети *Gazeta Wyborcza* про те, який вплив на результат референдуму мало папське звернення, архієпископ Генрик Мушинський сказав: "Вирішальний. Коротко кажучи, без тих слів референдуму не пощастило би. Переважна більшість віруючих людей, йдучи на голосування, опиралася саме на авторитет Папи. Вони не могли скласти власної думки на основі суперечливих думок політиків, тож довірилися людині, котра для них — надзвичайний моральний і релігійний авторитет, найбільший поляк" (*GW*, 10.06.2003).

Захистити чи відкрити Польщу?

Та поки справа дійшла до дня голосування, у внутрішньоцерковній дискусії, що вихлюпнулася на шпальти газет, в радіо- й телеефір, було зламано чимало списів. Не всі єпископи відразу й однозначно стали прихильниками європейської інтеграції. Відомо, наприклад, що у 1997-му році у складі делегації до Брюсселю не було єпископів, котрі критично висловлювалися щодо ЄС. У 2001-му глава Костьолу в Польщі кардинал Юзеф Ґлемп, оцінюючи в інтерв'ю критицизм деяких священиків і єпископів щодо європейської інтеграції, різко називає їх боягузами[4].

Взагалі питання про те, чи є підстави боятися інтеграції, було одним із наріжних каменів дискусії. У контексті дебатів про "боязнь" євоінтеграції та "загрози", які вона із собою несе, в публічний обіг навіть увійшло таке поняття як "єврофобія"[5].

Якщо риторика католицьких єврофобів пронизана закликами **захистити** твердиню християнства, котрою є Польща, від натиску дехристиянізованого Заходу, з другого полюса РКЦ — наголос на необхідності **відкрити** країну назустріч викликам часу.

Рупором, а водночас і своєрідним об'єднуючим ідеологічним центром противників ЄС усередині РКЦ є *Радіо Марія* з редакцією в місті Торунь. Цю радіостанцію, яка належить чернечому ордену отців-редемпториcтів (незмінний директор та ідейний натхненник — отець Тадеуш Ридзик) за редакційну лінію, що зазвичай конфронтує з офіційними поглядами РКЦ, польські журналісти не без іронії називають "костелом у костелі". Торунська радіостанція (радіосигнал покриває територію всієї країни та величезні території в Америці, Європі) і близька до неї щоденна газета *Nasz Dziennik* — основні засоби масової інформації противників євроінтеграції всередині Костьолу. "Тили" отця Ридзика — низові ланки церковної ієрархії, зокрема парафіяльні священики та деякі об'єднання віруючих при парафіях (т. зв. гуртки шанувальників "Радіо Марія"). Незадовго перед референдумом газета *Trybuna*, що виражає погляди правлячої у країні лівої команди, опублікувала статтю "Священики всупереч єпископам" (*Trybuna*, 14.05.2003). У публікації описується ряд випадків, коли парафіяльні священики всупереч наказові вищої церковної влади надавали для антиєвропейської пропаганди "місця релігійного культу".

Дошукуючись причин виникнення такого вияву католицизму як середовища, об'єднані навколо *Радіо Марія*, Наталія Яцковська говорить, що це віддзеркалення слабкості польських дебатів про євроінтеграцію, а також перенесення на церковну площину політичних поділів, котрі в принципі становлять базу цих поділів усередині костелу[6].

Влучно про польську єврофобію висловився у доповіді на конференції "Усвідомлення європейськості, роль церкви в процесі європейської інтеграції" (Краків, 14-15.09.2002) люблінський архієпископ Юзеф Жицінський: "Боязнь європейської інтеграції має різні причини і не треба дивуватися особам, які переживають глибокий неспокій з приводу нових викликів. У польській дійсності в якості експертів з питань об'єднання Європи почали виступати ті самі діячі, котрі захищали берлінську стіну та залізну завісу. Їхня програма виростала з намагання відділити Польщу від Європи, де ми завжди були присутніми. Недовіра, що упродовж років розсівалася ідеологами, ще й нині приносить болючі плоди". Цю тему архієпископ розвинув, звертаючись до учасників щорічного паломництва у Пекари Шльонські: "Та берлінська стіна впала не для того, щоби ми зібрали цеглу й збудували собі хатинки для пустельників. Нам потрібно будувати велику Європу Духа, натхненну правдою Євангелія, відкриту для навчань Папи, для свідчень живої віри. Цього від нас очікує Святий Отець. Тож не слухаймо тих, які кажуть: "Найкраще відійти, стати збоку й дивитися".

Це принцип пустельників. Якщо хтось скине бомбу, однаковою мірою будуть знищені великі хмарочоси й хатки пустельників. Сьогодні не можна жити на узбіччі людського суспільства".

Польські медіа, політики з цікавістю очікували, що з приводу звернення Папи, котре вибило ґрунт з-під ніг католиків-єврофобів, скаже отець Ридзик, директор *Радіо Марія*. Журналісти в репортажах із Риму описували навіть зміну виразу його обличчя під час папського виступу. Телефонний дзвінок директора радіостанції, який вирішив втрутитися у дискусію в прямому ефірі *Радіо Марія*, широко цитувався й інтерпретувався. Отець Ридзик, закликавши до спокою слухача, котрий пропонував чергові рецепти антиєвропейської кампанії, сказав: "Понеділковий виступ Івана Павла II завершив певний етап дискусії на тему інтеграції. Якщо Святий Отець щось каже, то не дискутуймо і не коментуймо. Мусимо зрозуміти його науку. Кожен поляк повинен сам прийняти рішення, як голосувати на референдумі. Хто-хто, а наше радіо повинно з повагою поставитися до слів Святого Отця. Євросоюз не є небом, але не є і пеклом. Для нас це може бути велике чистилище. Можливо нам потрібно певне чистилище перейти" (*RzP*, 26.05.03).

Конференції, книги, інтернет

Що ж таке Європейський союз з точки зору християнина – небо, пекло, чистилище? Радісно розкривати назустріч йому обійми чи боятися? Прихильники та противники інтеграції, пропонуючи варіанти відповідей на такі запитання, використовували різноманітні види інформування.

У рамках програми інформування про євроінтеграцію, що була прийнята групою радників з європейських питань Конференції єпископів Польщі, відбувся ряд помітних форумів. Зокрема, у вересні 2002-го, – наукова конференція "Модернізація і віра. Роль католицького костелу в європейській інтеграції" (Краків), де високопоставлені представники польського уряду, євросоюзних структур виголошували реферати на теми, які хвилювали польських католиків (напр. "Чи християнські принципи мають вплив на політику європейських партій?", "Чи втратимо національну ідентичність?" і т. ін.)[7]

Про побоювання та сумніви польських католиків щодо ЄС йшлося 15-16 березня 2003 р. на конгресі католицьких рухів і товариств у стародавній столиці Польщі – місті Ґнезно. Конгрес мав досить промовисту назву – "Куди йдеш, Європо?". Головував на гнезненському з'їзді примас Польщі кардинал Юзеф Ґлемп. Серед учасників конгресу були міністри з Польщі та ЄС. Між іншим, перший день цього з'їзду супроводжувався пікетом противників євроінтеграції. У руках вони тримали гасла на кшталт: "Тут Польща! Поляче, не будуй ЄвроСодому!", "Якщо в Євросоюзі нема місця для Бога, то нема місця й для поляків" і т. ін. Страхи й неспокій, які є серед польських католиків у зв'язку з входженням країни в ЄС небезпідставні – неодноразово наголошувалося на конгресі. Та боятися нових випробувань, вважають польські еліти РКЦ, не потрібно. У своїй проповіді під час урочистого Богослужіння примас Ґлемп говорив про апостолів, котрі без страху йшли в країни, де було обмаль християн. Паралель із католицькою Польщею, котрій належить відкритися назустріч значною мірою дехристиянізованому Заходу, напрошувалася сама собою... Поляки не йдуть в ЄС "на ура!", підкреслив на прес-конференції за результатами конгресу ґнезненський архієпископ Генрик Мушинський. Та якщо християнство дасть собі раду з тими небезпеками, які є в ЄС, то тільки зміцніє. Спеціально до з'їзду у Ґнезно було видано збірник публікацій архієпископа Генріка Мушинського "Європа Духа", куди зокрема ввійшли такі його статті як "Костьол у Польщі щодо проблем рільництва у контексті європейської інтеграції", "Костьол не оцінює, лише радить", "Не залишитися на узбіччі Європи" та ін.[8]

На особливу згадку в розповіді про інформаційну діяльність РКЦ щодо об'єднання Європи заслуговує польське відділення Католицького бюро інформації та європейських ініціатив (OCIPE), засноване монахами-єзуїтами у Варшаві в 1992 році. Упродовж року, що передував референдуму, бюро організувало й провело численні семінари, видало ряд книг, продукувало радіопередачі, заснувало Інтернет-сторінку "Європа-костел" (www.europa-kosciol.pl).

За умов стрімкого збільшення у Польщі кількості користувачів Інтернет-мережею польський єпископат ще у 1998-му заснував фонд "Opoka", завдання якого – створення електронної системи обміну інформацією та однойменного з ним Інтернет-сервісу

(www.opoka.org.pl). Власне цей чи не найбільш популярний католицький Інтернет-сервіс (жива, різноманітна інформація, багато ілюстрацій, конкурси і т. ін.) питанням інтеграції присвятив спеціальний підсервіс "Наша Європа в Інтернеті". "Наша Європа..." — вельми розгалужений Інтернет-ресурс, дбайливо зроблений з думкою про користувача. Одних тільки документів про ЄС тут міститься понад 500. У ньому можна знайти інформацію про історію та сьогодення євроінтеграції, умови, на яких Польща приєднується до ЄС, і, що важливо, висловитися з приводу прочитаного на форумі, подискутувати в чаті. Як можна довідатися з вихідних даних, цей Інтернет-проект співфінансується з фондів ЄС.

Щодо "другого боку барикади", то вельми насиченим інформацією та вигадливими малюнками, мультиплікацією на тему загроз, які несе католицькій Польщі євроінтеграція, був Інтернет-ресурс "Інші сторінки" (www.innestrony.pl).

Характерною ознакою польської інформаційної кампанії в медіа є те, що частим гостем на радіо й телебаченні було духовенство, причому не цуралося воно участі і в тих присвячених євроінтеграції програмах, котрі за форматом нагадували шоу і тим самим приваблювали масового глядача.

Підсумки

Хоч Польща є фактично монорелігійною країною, а РКЦ досить міцною і впливовою у суспільстві силою, в дискусії навколо європейської інтеграції всередині Костьолу нуртували різні, часами кардинально протилежні течії.

Наприкінці 1990-х, коли польський єпископат чітко висловив позитивну думку щодо європейської інтеграції, а середовища, об'єднані навколо *Радіо Марія,* розгорнули агресивну "оборонну" кампанію "католицького бастіону Європи", виникли підстави говорити про бачення інтеграційних процесів з точки зору "костьолу ієрархії" та "костьолу отця Ридзика".

Кількарічна послідовна роз'яснювальна робота єпископату, різноманітні інформаційні починання (електронні медіа), а особливо однозначна позиція Папи Римського пригасили вогнища єврофобії всередині костьолу настільки, що ті, хто вагалися, здебільшого визначилися на користь євроінтеграції. Це переконливо довів результат референдуму.

Якщо дивитися на європейські перспективи України крізь призму польського досвіду інтеграції, то, на перший погляд, досвід Костьолу на українські реалії перекладається не найліпше. Українське конфесійне розмаїття, а нерідко й міжконфесійне протистояння навряд чи сприяло б виробленню спільного погляду ієрархій на питання інтеграції, особливо з огляду на те, що центр найбільшої Церкви (УПЦ-МП) знаходиться у столиці Росії.

Можна однак припустити, що і в українських церквах актуальними були би дискусії, характерні для внутрішньої полеміки польського Костьолу, як от: перспективи релігійної та національної самобутності народу, морально-етичні проблеми в епоху глобалізації. Власне аргументи як "костьолу ієрархії", так і "костьолу отця Ридзика", як "відкритих" назустріч Європі, так і "єврофобів", дошукування причин перемоги одних та поразки інших дають матеріал для глибоких рефлексій над темами, котрі, сподіваємося, у недалекій перспективі будуть в Україні на порядку денному.

1 http://www.episkopat.pl/dokumenty/d-1.htm.

2 *Natalia Jackowska*. Kościół katolicki w Polsce wobec integracji europejskiej. — Poznań-Gniezno, 2003. — С. 198-199.

3 http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WE/kep/ue_21032002.html.

4 Jestem wymagającym zwolennikiem // Rola Kościoła katolickiego w procesie integracji europejskiej. — Gliwice, 2001. — Ń. 10.

5 Див. напр.: *Piotr Nowina-Konopka*. Papież z dziwnego kraju // Wprost. — 1 czerwca 2003.

6 *N. Jackowska*. Kościół katolicki w Polsce… — Ń. 150-152.

7 Див.: Modernizacja i wiara. Rola kościoła katolickiego w procesie integracji europejskiej. — Gliwice, 2002.

8 Див.: *Abp Henryk Józef Muczyński*. Europa Ducha. — Gniezno, 2003.

Варшава

The voice of the church was very important in the Polish Referendum of 2003. They decided to say yes to the European Union and European future of the country. (95 % of Polish population consider themselves to be a strong Catholics and even if church officially did not agitate the population they had a strong influence on mass opinion. Some resolutions of the EU negatively influenced the opinion of the religious Catholics (like legalisation of abortions, homosexuality) and church insistent on the active propaganda among population of all the information (negative and positive coming from the EU). The church also was an initiator of discussions about the European way of development and national conciseness of Polls. They tried to help people to overcome their fears and to understand European way of development. With the strong attitude of Joann II his positive attitude towards European integration Polish people made their pro-Europe choice. In Ukraine this experience might not work during the national preparation for integration with Europe. first of all because of the disagreements within the Church itself and the location of main religious leadership being in located in Moscow. But there are no question that soon Ukraine will face the same set of questions about the pluses and negatives of European integration.

ДОНАУКОВІ ЗАЦІКАВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИМ ФОЛЬКЛОРОМ ТА ЕТНОГРАФІЄЮ

Роман КИРЧІВ

Продовження. Початок див. № 1, 2005

Відомості про український фольклор у старопольських історичних і літературних пам'ятках. Ці відомості в давніх польських писемних джерелах часто поєднані з тими захопленими, нерідко напівфантастичними описами української землі, які давалися в історико-географічних трактатах і хроніках Яна Длугоша (1415–1480), Мацея Стрийковського (1547–1582) та ін. Уже в ті часи увагу польських авторів привернув і український народ, який вони вирізняють з-поміж інших етносів, іменуючи найчастіше латиномовним етнонімом "Ruteni" або "Rusini". Об'єктом їх особливої уваги стає боротьба цього народу зі степовими кочівниками, героїчний захист рідної землі і виникнення в цій боротьбі військової формації козацтва. Захоплення лицарським духом і хоробрістю козаків висловлює, наприклад, у кінці своєї хроніки історик і поет Марцін Бєльський (1495–1575). Високо ставить заслуги козаків у захисті Польщі від татарських нападів письменник та історик Бартош Папроцький (1544–1614), їх славу оспівує в циклі віршів "Hołubek" старопольський поет Станіслав Гроховський (1540–1618).

У більшості звертань польських авторів до української теми фольклорний та етнографічний елемент часто присутній у змалюванні тла дії, при характеристиці дійових осіб. Розповідаючи про сміливість і високі бойові якості козаків, Папроцький вказує в книзі "Herby rycerstwa polskiego" ("Герби польського лицарства" – 1584), що на відзначення своєї бойової удачі "з великої радості вони показували невимовні штуки, співаючи пісень, стріляючи і граючи на кобзах"[61].

У цьому творі зустрічаємо і першу писемну згадку про козака-характерника – один з популярних образів української народної міфології. При цьому вплетено і такий відповідний сюжет, джерело якого також, очевидно, фольклорне: гетьман Зборовський хотів покарати козака за те, що той стріляв у татарських послів. Але побратими козака попередили гетьмана, що "той козак умів так замовити кожну рушницю, що вона не може зашкодити ні йому самому, ні війську, до якого він належав"[62]. Згодом цей образ ще не раз зустрічатиметься в польській літературі аж до козака-характерника Бурдабута у відомому романі "Огнем і мечем" Генріха Сенкевича.

В "Анналах..." польського письменника і хроніста XVI ст. Станіслава Сарніцького (1532–1593) зафіксована одна з найраніших писемних згадок про українські народні думи. Розповідаючи про загибель хоробрих братів Струсів 1506 року у битві з волохами, польський автор зазначив, що про них "ще й тепер (тобто, в той час, коли писалися "Аннали..." – 70–80-х рр. XVI ст. – *Р. К.*) співають елегії, "звані в русинів думами" ("quas dumas Russi vocant")[63].

У трактуванні цього запису є розбіжності. Українські дослідники, починаючи від І. Франка, вважають, що тут мовиться про якісь не збережені українські пісні, в яких оспівувалися подвиги і геройська смерть у боротьбі з волохами і татарами воїнів братів Струсів[64]. На думку польських вчених, йдеться про польські пісні елегійно-героїчного характеру, складені на зразок українських дум чи порівнювані Сарніцьким з українськими думами як із явищем однотипним[65]. Так чи інакше, але фіксація Сарніцького засвідчує побутування вже на початку XVI ст. українських дум, значну їх поширеність й популярність та існування вже на той час і самої їх назви.

Нотатки Сарніцького цінні ще й тим, що супроводжуються унікальним описом давнього виконання дум: їх співали тужливим голосом, похитуючись то в той, то в інший бік, виражаючи в такий спосіб зміст і настрій пісні, з пригравнням час від часу на сопілках. Цей останній момент щодо пригравання на сопілках – незвичний для дум. Але з того часу походить і свідчення, що думи виконувалися і в супроводі кобзи. У циклі віршів "Treny..." ("Плачі") маловідомого польського поета XVI ст. Марцьяна Коберніцького, написаному на смерть одного з нащадків згаду-

ваних братів Струсів — Якуба Струся — і надрукованому у 1589 році в Кракові, є рядки, в яких мовиться про те, що загиблого здатний оспівати належним чином не "веселий лютняр" (співець з лютнею), а тужливий кобзар з кобзою і своєю "сумною думою":

Iuz przecz odstap odemnie, wesoly lutnisto,
A nastap ku mnie z kobza zalosny kobzisto,
Zagraj mi dume smutne o Strusie zginionym [66].

Це важливе свідчення того, що вже в XVI ст. пісенні твори, звані думами, мали певне жанрове і функціональне окреслення і що їх головним та визнаним виконавцем, на відміну від веселого музиканта-лютняра, був поважний народний співець з кобзою — кобзар.

Окрім виразної вказівки в Сарніцького на українське походження назви "дума" і означуваного нею жанру, в польських джерелах XVI і наступних століть це походження підтверджується і частими поєднаннями слова "дума" з відетнонімними і етнотериторіальними означеннями: "ruska", "ukrainska" ("ukrainna"), "kozacka", "zaporoska", "podolska". У польських авторів виконання дум зазвичай поєднане з грою на кобзі і фігурують вони найчастіше як елементи, характерні атрибути козацького побуту. У вірші польського поета другої половини XVI ст. Адама Чагровського, що поширився в списках під назвою "Duma ukrainna", ліричний герой звертається до кобзи: "Powiedz wdzieczna kobzo moja, umieli co duma twoja..."[67] Інший польський письменник Ієронім Морштин у вірші "Swiatowa roskosz" 1606 року говорить, що "козацькі сурмачі" грали "бойові думи", які він також називає "воєнними псалмами", зазначаючи при цьому, що козаки їх розважливо ("trzezwo") слухали[68].

Подібні виписки із джерел можна продовжити. На основі частих згадок у польських авторів слова "дума" визначний учений-славіст Ватрослав Ягич робить у своїй праці "Про слов'янську народну поезію" (1876) висновок: "Немає сумніву, що польська інтелігенція в XVII—XVIII ст. добре знала українські думи"[69]. Очевидно, що під впливом цього знання і популярності слово "дума" увійшло і в старопольську літературу як жанрове означення поетичних творів епічно-елегійного характеру.

Впливи українського оточення, фольклору і народної мови залишили слід у творчості "батька польського письменства" Миколая Рея (1505—1569), який народився та провів дитячі і юнацькі роки в Україні (в містечку Журавно на Львівщині). Шляхетський дворик батьків Рея над Дністром був, за образним висловом відомого вченого-філолога Олександра Брікнера, "островом польським серед українського моря", з якого "музикальне від природи вухо" майбутнього письменника ще в дитячі роки мало нагоду почути "пісні руських селянок" й оповіді чарівних легенд[70]. З цього моря походять численні українізми в мові творів Рея[71], його звертання до українських прислів'їв і приказок: "A jako rusin powiada: "Prawo nie prawo, ja za swoim potiahnu"[72].

Особливо цікаві згадки в Рея про билинних героїв Чурила й Іллю Муромця, які І. Франко вважав дуже важливими. "Виходило б з того, — писав він, — що в першій половині XVI ст. в Південній Русі, навіть спеціально в Червоній Русі (Галичині. — *Р. К.*), де перебував і мандрував Рей, була ще жива пам'ять про героїв того билинного епосу, який переховався до наших днів головно на далекій півночі Росії, і що Рей ще чував, як "bajano" (розповідалося. — *Р. К.*) у нас про тих богатирів"[73]. Як до свідчень про живий відгомін билинної традиції в Україні ще в XVI ст. звертався до цих згадок у творах Рея і М. Грушевський[74]. У латиномовних творах польських письменників XVI ст. Яна Ласіцького і Яна Менеція зафіксовані відомості про українське народне весілля і похоронні звичаї з голосіннями.

В середині 80-х років XVI ст. з'явився друком твір, який пов'язаністю його змісту з Україною і обсягом відомостей про побут і традиційну культуру українців не має собі рівних у "переходові віки". Це латиномовна поема Себастіана Фабіана Кльоновича (1545—1602) "Roxolania" ("Русь" — 1584). Сьогодні вже маємо повний український переклад цього твору[75]. В дослідницькій літературі в основних рисах висвітлене її співвідношення з українською тематикою і, головно, як одне з давніх джерел відомостей з української етнографії[76]. В числі останніх простежується і чимало моментів, що стосуються, зокрема, усної народної словесності українців того часу.

Зміст поеми базується на безпосередніх спостереженнях автора з Червоної чи Галицької Русі. Іноді захоплює він своїм зором і

ширший український простір з Києвом включно, звертається й до історичних джерел. Але основна його увага зосереджена на західній частині української землі. Кльонович чітко визначає її український (за тогочасним означенням, — руський) етнічний характер, називає жителів описуваної країни русинами ("Russi", рідше "Rutheni" і тільки в одному випадку — галичанами — "Glivicii"). Стверджує, що першопрохідцями, автохтонами цієї землі, тими, хто творив і освоював серед незайманих пущ землеробські угіддя, будував села і міста, були русини. "Плем'я, однак, то своє ім'я русів від прадідів мало. Всі теж нащадки його і прийняли, й признають"[77].

Маємо тут ще вільний від тенденційних впливів погляд польського поета на походження населення описуваного краю і його давньої народоназви (етноніма) — русини. Кльонович вирізняє цей народ з-поміж інших сусідніх етносів, в тому числі й московитів. Він зазначає, що край русинів простягається "до литовських аж меж" і "аж до твердих москвичів", а "Чорне море само повело від східних гетів межу"[78]. Захоплено змальовуючи красу й природні багатства цього краю, поет спростовує уявлення про нього як про дику, нецивілізовану країну, наголошує, що добро, створене працею і кмітливістю її жителів, розпливається по всьому світу:

Ми ж зерно наше сплавляєм по ріках прудких аж до моря.
По суходолах, морях наші багатства везуть.
Вся потойбічна Германія нашим годується жнивом,
Наше зерно й океан возить на водах своїх.
На пасовищах зелених пасеться весела худоба,
Землі далекі живуть м'ясом із наших волів [79].

С. Кльонович відзначає винахідливість русинів в обробітку землі, виготовлені різних знарядь праці. Звертає увагу на їх звичаї, вірування, пісні. Так, описуючи побут пастуха зауважує, що свою самотність і скуку він розганяє грою на зробленій з очерету чи вербової гілки сопілці і співом "пісеньок". Тут істотним є свідчення, що в цих піснях звучить і свідомість свого історичного буття, а не тільки особистісні переживання:

Давні бої він оспівує в них, про кохання співає,
Переплітає сумне з радісним простим ладом [80].

В оповідь про медові багатства руської землі вплітає автор анекдотичне оповідання (майже фольклорного походження) про селянина, який ледь не зав'яз у величезному дуплі з медом і врятувався лише завдяки ведмедеві, що також заліз у дупло поласувати[81].

Описуючи українське містечко Красностав С. Кльонович вказує, що назва його виводиться від місцевої традиції, пов'язаної з гарними ("красними") і багатими рибою ставами, які утворює тут розлив річки Вепр[82]. Ремінісценції народних фантастичних оповідань відлунюють у рядках поеми про народні вірування, уявлення, забобони, зокрема стосовно сили чарів і чарівниць. Автор настільки перейнявся сюжетами цих оповідань і вірувань, що навіть стверджує, що сам "теж бачив старих чарівниць, як по ночах літали".

Бачив крилатих старух, як гарцювали вночі.
Бачив, як з чистого неба своїм чародійним закляттям
Часто стягали дощі ті чарівниці з небес.
Зрушують ріки вітрами і громами хмари сповняють,
Градом повалять хліба словом своїм чарівним [83].

Як про бачену реальність говорить автор поеми про відбирання відьмами молока у корів способом видоювання їх на віддалі з допомогою шнура. Численні такі сюжети зафіксовані фольклористами і етнографами, їх ще й тепер можна почути з уст людей старшого віку:

Бачив я сам, як зі шнура білесенька крівця стікала,
З вим'я корови така кількість ніколи не йде [84].

Сила чарів "руських чарівниць" настільки велика, що вона може повернути невірного коханця "хоч би за море поплив" і був так далеко, що "навіть птах" пролетіти аж стільки простору не може"[85]. На основі народних оповідань цієї тематики С. Кльонович подав у поемі сюжет про дівчину Федору, яка шукає в "бабусі"-чарівниці допомоги, щоб повернути невірного милого, "що втік від кохання" і подався кудись у далекі краї.

Аналоги цього сюжету збереглися до нашого часу в українських народних піснях-баладах про повернення милого з допомогою чарів. Мотив "Іще корінь не вкипів, а вже милий прилетів" С. Кльонович розгортає в цілу картину процедури чарування в час появи нового місяця — "на молодику", сповнену різних див і жахів. Основні епізоди цього сюжету і навіть пісні, як попередження дівчини "бабусею", що вона не повинна лякатися різних страшних з'яв під час чарування, перегукуються, за спостереженням І. Франка, з

"Тополею" Т. Шевченка[86]. А опис повернення невірного Федора на хребті летючого під хмарами пекельного посланця близький до аналогічних епізодів у баладі "Гусар" О. Пушкіна та оповіданні "Пропавша грамота" М. Гоголя. Очевидна річ, що ці сходження сюжетних моментів і образів у С. Кльоновича, О. Пушкіна, М. Гоголя і Т. Шевченка зумовлені генетичною залежністю від спільного джерела — фольклорного.

В описах похоронних звичаїв і обрядів русинів автор "Роксоланії" відзначив особливе місце і роль плачів-голосінь. Наведене в поемі голосіння відзначається, як вважає дослідник, високим ступенем народнопоетичного автентизму[87]. Важливим є і свідчення, що виконавцем голосінь є спеціально найнята особа, яке вказує на існування уже в той час інституту професійних плакальниць, які за відповідну плату оплакували померлого відразу після того, як він "подих останній із уст своїх видасть":

Тре вона очі і сльози за гроші із них проливає,
Вдаваний смуток і жаль у страху стара виявля.
Від розпачання за гроші аж гомін лунає в повітрі,
Куплені сльози за гріш струменем кануть з очей.
А голосільниця, плачучи, жалісну пісню співає [88].

У словах, якими баба-повитуха заспокоює немовля, виразно вчувається відгомін народних колискових пісень. У них мовиться про нелегку долю, яка чекає новонародженого селянського хлопчика, а його плач з появою на світ трактується як знамення цієї судьби:

Хлопчику милий, не плач, як то серце твоє чує горе
Цими сльозами свою долю ворожиш собі,
Ти вже плачем починаєш життя і подібна теж пісня
Буде кінцем, дорога втіхо матусі своїй [89].

До українського фольклору звертається і багато інших польських авторів XVI–XVIII ст. Особливого поширення набула в польському суспільстві українська пісня. Як видно з іноземних пам'яток того часу, вона користувалася популярністю серед різних його станів. В уста персоніфікованої України з діалогу "Rozmowa Ukrainy z zolinierzem" ("Розмова України з жовніром" — 1644) Кшиштофа Порадовського вкладено захоплюючі слова про музикальність і могутній емоційний вплив пісень українського народу[90]. Згадки про українські пісні і думи входять у польську поезію того часу, причому з неодмінною вказівкою, що вони виконуються в супроводі гри на кобзі. Цей інструмент означається епітетами "українська", "козацька" і за функціональною значущістю прирівнюється до таких класичних музичних інструментів як лютня, ліра, цитра, мультанка (вид флейти).

У поетичні твори польських авторів вплітаються почерпнуті з української народної пісенності образи, слова, вислови. Вірш "Frasunek" ("Журба") невідомого автора другої половини XVI ст. починається навіть україномовним рядком "Terpi z, holiowonko, do szczasnoj hodyny" ("Терпи ж, головонько, до щасної години"), що був взятий, очевидно, з якоїсь популярної у той час української пісні. А польський поет і публіцист кінця XVI — початку XVII ст. Ян Щенсний Гербурт (1567–1616) цитує в своїй автобіографічній поемі "Gadka Hrycia z Fortna i Cnota" ("Розмова Гриця з Фортуною і Доброчесністю"), надрукований у 1612 році, чотири куплети української пісні "Пастуше, пастуше", наводить українською мовою приповідку "Ти на мене грамоту, а я на тебе шабльою".

Тут особливо важливим є сам пісенний текст:

Пастуше, пастуше,
Люблю тє до душе
А що мене болить
Скажу ти доволі.

Чередойку маєш,
Рядить єй не знаєш.
Тобі з нею лихо,
Єй з тобов не тихо.

Був тут дідойко,
Мівся хорошейко.
Вовки ся бояли
Череду минали.

Да що ж нам чинити:
Терпіти, терпіти,
З Богом ся не бити [91].

Оскільки згаданий запис пісні "Дунаю, Дунаю..." Яна Благослава з'явився друком щойно в 1857 році, то в даному разі ми мали б факт найранішої відомої публікації української пісні. До того ж, він цікавий і своїм контекстом з ідейним змістом твору польського автора. Як зауважив відомий польський учений О. Брікнер, українська пісня була для Гербурта одним із засобів донесення до читача в прозорій алегорії його політичних поглядів, особливо незадоволення тогочасним польським королем — поганим пастухом, що не дбає і не вміє рядити своєю чередою[92].

Не виключена можливість, що наведений текст не є автентично фольклорним, що в процесі пристосування пісні до згаданої ідейної тенденції поеми вона зазнала певних змін. Однак немає сумніву, що автор взорувався на народнопісенну традицію, а то й на певний пісенний зразок. На це вказують строфічна структура і ритмічний лад пісні "Пастуше, пастуше", її стилістика і мовний діалектний колорит, характерний для перехідної смуги бойківських і надсянських говірок Добромильщини (на Львівщині), де знаходилася шляхетська посілість Гербуртів.

Вплив українського народного мовного і фольклорного середовища залишив помітний слід у творчості польських поетів зі Львова Шимона Шимоновича (1558—1629), Шимона Зіморовича (1608—1629) і Бартоломея Зіморовича (1597—1667). Дослідники вказують на численні мотиви, образи і мовні українізми в їх ліричній поезії, що мають безсумнівний генетичний зв'язок з українським фольклором, зокрема з народною пісенною лірикою[93]. У вірші Б. Зіморовича "Kobieznicy" ("Кобзарі") змальовуються образи українських кобзарів Дем'яна і Панаса, які в супроводі бандури співають пісень і приграють до танцю "голубець" (holubiec). В іншому місці той самий автор говорить про якогось подільського кобзаря Дениса, який, за його словами, добре розуміється на віршах. Устами свого ліричного героя поет наголошує, маючи на увазі народних співців-кобзарів, що той, хто вміє складати пісні або виводити українські танцювальні мелодії, заслуговує на вічну пам'ять у нащадків[94].

Особливо значне місце займає звертання до українського матеріалу, фольклору, етнографії і творчості польських авторів із нижчих суспільних верств мандрівних учителів (бакалаврів), студентів, псалмістів, костьольних органістів і співаків. У цій так званій "міщанській літературі", що була одним з найяскравіших виявів польської демократичної культури XVI—XVII ст., поширеними видами творчості були розважальні пісні, вірші, шкільні драми, ярмаркові комедії з інтермедіями, в яких діяли українські персонажі, зокрема популярний у ті часи в польських середовищах запорізький козак, співалися українські пісні, в уста цих персонажів вкладалися не раз і цілі монологи українською мовою, як наприклад, промова козацького посла перед "королем" у знаменитій старопольській комедії Петра Барики "Z chłopa krol" ("З селянина — король. — 1637").

На основі безпосередніх спостережень і вражень з України першої половини XVII ст. написана книжка французького інженера Гійома Боплана "Опис України, або областей Королівства Польського..." (1650), яка містить і чимало відомостей про звичаї, обряди та фольклор українців. Зокрема, тут дається найраніший відомий опис українського народного весілля, в якому згадуються і обрядові весільні пісні[95].

Набуває поширення в той час і записування творів української народної пісенності в рукописні пісенники, поява їх у друках та наслідування їх словесних зразків і мелодій.

Українські пісні в рукописних пісенниках і друках XVII ст. Таких пісенників і різних друкованих збірників пісень, танців і любовної лірики, які в зазначений час були популярними і якими зачитувалися особливо в нижчих суспільних середовищах, виявлено досі близько півтора десятка. Їм присвячена досить значна дослідницька література, особливо польська і українська. Польський вчений Кароль Бадецький підготував і видав збірник текстів цих рідкісних пам'яток, розсіяних у різних бібліотеках і архівних фондах світу[96]. Українські вчені приділили головну увагу українським пісням у таких пам'ятках[97].

Загальна кількість українських пісень у цих збірниках як на свій час — немала. Досить вказати, що лише в так званому збірнику Чарторийських з XVII ст. — їх 68[98]. Однією з найзначніших серед них була українська баладна пісня про козака Плахту і дівчину Кулину, надрукована 1625 року у польській брошурі Яна Дзвоновського "Sejmu walnego domowego artykolow szesc..." ("Домашнього загального сейму шість статей..."). У своїй студії, присвяченій цій пісні, І. Франко наводить її текст в українській транскрипції і називає її народною[99]. Дослідник звернув увагу на збережені до нового часу кількох варіантів цієї пісні, "хоча ані один із них не дорівнює ані повнотою, ані викінченням форми текстові Дзвоновського"[100]. На основі порівняльного текстологічного аналізу цього матеріалу й однотипності строфічної будови і головних сюжетних компонентів та образів варіантів, зі-

браних у XIX ст., і запису пісні 1625 року І. Франко аргументував своє твердження про народне походження останньої. Хоч не безпідставним є і погляд, що у версії Дзвоновського пісня про Козака і Кулину, позначена рисами літературної обробки і стилізації[101].

Іншої ж думки дотримуються польські вчені. О. Брікнер вважав, що автором пісні був хтось із тих польських любителів українських пісень, які творили під їх впливом[102]. Відомий вчений новітнього часу Юліан Кшижановський назвав цю пісню плодом "польського культурно-літературного середовища"[103]. Зрештою так вони трактували і всі інші українські пісні з польських видань XVII ст. О. Брікнер навіть увів для них визначення "польсько-руські (тобто польсько-українські — *Р. К.*) пісні"[104]. Логіка такого судження і його аргументація сумнівні. Передусім тому, що коли українські пісні користувалися увагою і популярністю в польському середовищі, чого ніхто не заперечує, то незрозуміло, чому їх не могли записувати, вводити в рукописні збірники і друкувати в популярних збірниках. Могла бути, певна річ, і навіяна українськими піснями власна творчість польських авторів, як це пізніше мало місце в польських романтиків т. зв. "української школи". Але в даному разі щодо пісні про Козака і Кулину та більшості інших українських пісень з польських збірників XVII ст., то їх фольклорне походження не викликає сумніву.

Пісня про Козака і Кулину набула широкої популярності в польському середовищі. Свідченням цього є згадки про неї в різних джерелах, а також наслідування, переспіви, пристосування словесних текстів польських авторів до її віршової форми і мелодії. Ще до появи цієї пісні в брошурі Дзвоновського вона згадується в п'єсі "Miesopust albo tragikomedia" ("Масляниця або трагікомедія" — 1622). У ремарці цього твору зазначено, що один з головних його персонажів Лапікуфель співає пісню "Ой козаченьку"[105]. Явним наслідуванням цієї пісні є і твір релігійного змісту "Kozaczek duchowny na dwa chory: anielski i diabelski" ("Духовний козачок на два хори: ангельський і диявольський"), надрукований 1618 року. Як і українська пісня, він має діалогічну структуру, а також подібну форму строфи і віршовий розмір. Аналогічний характер і духовної пісні початку XVII ст. "Nadobna piesn o kozaczku duchownym" ("Гарна пісня про духовний козачок"). Діалог між тілом і душею тут скомпонований на зразок розмови Козака і Кулини[106].

При двох різдвяних колядках зі збірки Яна Жобчича "Symfonie anielske" ("Ангельські симфонії" — 1630) — одного з найкращих зразків польської барокової поезії — вказується, що вони співалися на мелодію "Oj kozaczejku, panie moj etc"[107]. При іншій коляді зазначено, що вона прилаштована до мелодії пісні "Czem boso chodzisz"[108], тобто української пісні "Чем, чем, чем, чему босо ходиш?", яка в той час, очевидно, також була добре відома полякам, оскільки потрапила навіть до одного з надрукованих у XVII ст. збірників[109]. У "Симфоніях" Жобчича простежується і звернення до змістових мотивів українських пісень, творчі трансформації їх мотивів, образів, використання елементів поетики.

І взагалі, сам факт впливу українських пісень на ліричну старопольську поезію і навіть духовно-релігійну пісенність досить промовистий[110].

Звертання до усної народної творчості в українських літературних й історичних пам'ятках XVI–XVII століть. Незважаючи на те, що тогочасна традиція писемної творчості й шкільні поетики ігнорували та не схвалювали звертання до народної мови, фольклору, стихія останнього все-таки проникала в сферу писемної культури. Навіть український письменник кінця XVI — початку XVII ст. Іван Вишенський, який рішуче виступав проти давніх народних звичаїв, називав їх "руганієм діявольським" і вимагав вигнати їх на болота, у своїх полемічних посланнях, спрямованих на захист православ'я, нерідко звертався до усної народної словесності. У його творах, написаних старослов'янською мовою, зустрічаємо народні приказки і прислів'я, використання традиційних голосінь, мотивів і образів переказів і легенд.

Звертання до досвіду усної народної словесності примітне і в такому визначному творі полемічної літератури, як "Апокрисис" (1597). Виступаючи проти Берестейської церковної унії (1596), автор під псевдонімом "Христофор Філарет" у багатьох місцях забарвлює і збагачує художньо-публіцистичну мову свого твору зворотами народного просторіччя, прислів'ями, приказками ("уміємо ся своєю пядью мірити", "Зрода… яко шило в

міху не затаится", "На свой млин воду провадити", "З дощу под ринву упроважати", "Тоє собі с пальца выссал"). Часто він вплітає їх в аргументацію своїх тверджень, ідей, полемічних висловів ("если же штось ты порошок в оку патриархов обачил, то мы в оку папежов римских бревно, а до того ганебне, великое покажемо"). В ідейно-змістовий контекст вдало вмонтовані мотиви і образи з сюжетів народних оповідань, анекдотів, особливо при характеристиці ідейних супротивників автора.

Елементи усної народної словесності використовували з метою увиразнення ідейного змісту і наближення до посполитого люду своїх писань також інші українські автори кінця XVI – початку XVII ст., зокрема полемісти Клірик Острозький, Герасим Смотрицький, Захарій Копистенський, Стефан Зизаній.

Крізь схоластичні канони і догматичні настанови діючих поетик фольклорний вплив пробивається і в українську шкільну драму того часу. Фольклорний і етнографічний елемент є важливим у змалюванні сцен та епізодів із простонародного життя, які подекуди входять навіть у драматичні твори з біблійними сюжетами на теми з життя святих. Наприклад, у сцені привітання новонародженого Христа пастухами або "Весілля" у драмі "Олексій чоловік Божий" (1673). І особливо заясніли відблиском фольклорного впливу сценки побутово-анекдотичного змісту, які розігрувалися між діями шкільної драми – інтермедії.

З 1619 року маємо відомості про постановку двох українських інтермедій при відіграній у містечку Кам'янці Струмиловій (тепер Кам'янка-Бузька на Львівщині) драмі Якуба Гаватовича. В тому ж році вони надруковані у Львові. Написані розмовною народною мовою, дійовими особами виступають люди з нижчих суспільних верств: селяни, ремісники, міщани, школярі, шинкарі, представники різних чужинців. Скомпоновані вони на розігруванні анекдотичних сюжетів про купування "кота в мішку" і "найкращий сон".

З XVII ст. походить і низка інших українських інтермедій, що виникли на фольклорній основі.

Наростання визвольної боротьби українського народу проти чужинецького поневолення в XVII ст., апогеєм якої була Хмельниччина, дало поштовх до розвитку в тогочасній українській літературі історично-мемуарної прози. Особливо яскравий вияв вона знайшла у так званих "Козацьких літописах", створених у другій половині XVII – на початку XVIII ст. Найзнаменитішими в цьому виді творчості є літописи псевдоніма Самовидця, козацького полковника Григорія Грабянки і високоосвіченого службовця козацької генеральної канцелярії Самійла Величка. Вони писали по свіжих слідах подій доби Хмельниччини і, крім історичних та літературних джерел стосовно тієї теми, використовували живі спогади сучасників, а також народні перекази і легенди. На своє звертання до спогадів і знань "багатьох старих людей" вказує С. Величко в передмові до першого тому "Літопису"[111]. І Г. Грабянка також констатує що "долучав розповіді очевидців, що ще й нині в живих ходять, і їх розповіді підтверджують слова літописців"[112].

У дусі традиції свого часу автори літописів не покликаються на фольклор, але вплив останнього сильно позначився на характері трактування й оцінки ними описуваних історичних подій та осіб. Це аргументовано доводять дослідники на основі порівняльного аналізу рецепції козацьких воєн у творах усної народної словесності і в козацьких літописах. Цій проблемі приділив особливу увагу І. Франко у циклі розвідок про відображення Хмельниччини в думах, піснях та віршах своїх "Студій над українськими народними піснями"[113].

Автори літописів часто не тільки йдуть за висловленими в народній творчості поглядами на те чи інше історичне явище, події і дійові особи, але й використовують відповідні фольклорні сюжети. Наприклад, явною залежністю від народної думи про Хмельницького і Барабаша чи якихось народних оповідань на цю тему позначена розповідь у літописах про хитре здобуття Б. Хмельницьким листів польського короля Володислава з привілеями для козаків, які підступно заховав козацький полковник Барабаш (Ілляш Караїмович – в іншій версії)[114]. Фольклорне походження має і літописне оповідання про розмову Б. Хмельницького і польського коронного гетьмана С. Конєцпольського при огляді збудованої над дніпровими порогами (в іншій версії – у Бродах) фортеці "Кодак", яка призначена була тримати козаків у залежності і покорі. На

зловтішне запитання Конецпольського: "Чи до вподоби вам, козаки, фортеця?" "Хмельницький йому відказав латинською мовою: "Що руками людськими змуроване, ними і зруйноване буде"[115]. Аналогічно представлений цей епізод і з такою ж відповіддю у С. Величка: "Ясновельможний, добродію, що рука людська зробить, те й зруйнувати може"[116].

З народних легенд походить наведена С. Величком оповідь про надзвичайні знамення, які передвіщали кровопролитні події Хмельниччини. Першим з них "було велике, надзвичайне затемнення і зміна сонця, сталося це в день Страсної П'ятниці. Другим знаком була комета, що подібної не бачили від давніх літ. Вона з'являлася через дванадцять днів на небі — після заходу сонця. Третій знак — велика сарана, яка невідь-звідки взялася й налетіла хмарами в землю Польську... Трави та збіжжя ця сарана поз'їдала була і винищила. Всі старі люди розуміли це як гнів Божий до себе і відчували, що надходить неуникненна Божа на них кара"[117].

І весь характер опису в літописах широкого розливу народної боротьби з поневолювачами, її героїзму і драматизму виразно позначений впливом фольклору — в ідейному осмисленні історичних реалій, емоційній тональності їх подачі і навіть у стилістичних деталях. Ось як описує автор "Хмільницького літопису" цей час народного піднесення: "И серпы и косы ковали на оружие, и недармо земля тряслася... На Вкраині рікы от крыві людской были, повны были болота трупу ляцкого"[118]. Очевидно, не випадковий тут перегук з аналогічними мотивами народних пісень про Хмельниччину: "Гей, не один лях лежить головою в воду", "Течуть річки кервавії Темними лугами"[119]. Інші писемні свідчення тогочасні, особливо польські, дуже відмінні від наведеного опису.

Близькість історіософічного мислення авторів козацьких літописів до фольклорного історизму простежується в багатьох місцях, вона засвідчується й тим, що свою книжну (вчену, "козацько-руську") мову вони часто оживляють і збагачують народнорозмовними елементами, фразеологізмами із властивим їм семантичним та емоційним навантаженням. Так, у дусі народного погляду і з використанням відповідного фразеологізму трактує Самовидець союз Хмельницького з кримським ханом: "Аже нестатечная приязнь вовку з бараном, так християнинові з бусурманином"[120]. С. Величко, розповідаючи про поразки поляків у війні з Хмельницьким, зумовлені великою мірою нерозумними і нерозторопними їх діями, прямо покликається на поширене народне прислів'я "Кого Бог укарати хоче, тому й розум відбере"[121]. "Здійснилося полякам те, про що мовиться в приказці: кого Бог схоче покарати, то спершу збавить йому знань і розуму його"[122]. В іншому місці, оповідаючи про здобуття Хмельницьким Бердичівського замку, літописець зазначає, що шляхту, яка заховалася там, переможець "видушив... як ведмідь бджоли"[123].

Таких звертань до ресурсу народної розмовної мови, фразеологізмів та інших слідів пов'язаності ідейного змісту і стилістики козацьких літописів з фольклором — багато. Головно вплив фольклорної стихії надав цим визначним пам'яткам нашої історіографії також небуденної літературної цінності та привабливості.

Розвинутість, привабливість і культурну вагу усної народної словесності в духовному житті українського суспільства XVI—XVII ст. засвідчує й тогочасна українська книжна поезія. З усіх ділянок писемної творчості вона чи не найбільше була залежною від схоластичних норм і приписів, які відгороджували її від навколишньої фольклорної традиції. Проте впливу останньої їй не вдалося обминути. Як стверджують дослідники, він, цей вплив, простежується в збагаченні віршових форм книжної поезії, її ритміки, рим, поетичної образності і стилістики. Наростаючий процес зближення книжної поезії з народною особливо проявився в творчості українського поета другої половини XVII — початку XVIII ст. Климента Зіновіїва. Він виступає і як один з перших збирачів української усної народної словесності, записав понад півтори тисячі прислів'їв і приказок та уклав з них збірник, упорядкований за алфавітом ініціальних слів[124].

Народними пареміями сповнена і мова віршів цього поета. У багатьох випадках він уводить їх у тексті своїх творів без змін, відповідно достосовуючи до змісту афоризму сюжет вірша. Так, вірш про ненаситних здирців починається рядком: "Рече приповіст: "волк, що споткає, то зъядає"[125]. Вірш про

зичливих друзів поет також компонує на основі думки наведеного в початковому рядку прислів'я з його подальшим коментуванням:

З давных часов приповіст тая то пробуває:
"Не мій сто коп як сто другов" повідаєт.
Бо сто коп, як то мовят, гроши слына
а друзи не забудуть, як якая годына [126].

Часто поет, використовуючи народний фразеологізм, дещо змінює його форму, пристосовує до ідейного змісту свого твору, до розміру вірша. Наприклад, говорячи про марність пошуку кращої долі в бродяжництві, він дещо перефразовує прислів'я "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" / "А покул взыйде солнце, выист очи роса"[127].

А взагалі, як стверджують автори вступної статті до цитованого видання творів Климентія, мова його віршів тісно пов'язана з живою народною, у ній є "безліч суто народних виразів, пов'язаних з побутом та виробництвом"[128]. Ця теза переконливо доводиться коментарем до віршів поета, в якому розкриваються і їх фольклорні джерела[129].

Зацікавлення Климентія Зіновіїва усною народною творчістю, зокрема паремійною, його збирацька діяльність і зв'язок з нею його віршів є яскравим свідченням зростаючої ваги фольклорної стихії в духовному житті українського народу XVII — початку XVIII ст. та її впливу на писемну літературу і її мову.

До сказаного слід додати, що з кінця XVII ст. маємо перші відомі записи народних дум: про козака Нетягу (в пізніших варіантах — Голоту) та про смерть Корецького — обидва у збірнику Кондрацького (1684 р.). До цього рукописного збірника увійшла і низка інших зразків української пісенності[130]. Є підстава вважати, що з фольклору почерпнув український письменник XVII ст. Іоаникій Галятовський деякі сюжети для свого збірника оповідань "Небо новоє" (Львів, 1665) — про чуда Пресвятої Богородиці. Принаймні — легенди про чудесний порятунок українця з Підляшшя, який потрапив у турецьку неволю, татарського хана Буняка і, особливо, про страшну бурю на Чорному морі, в яку потрапили запорожці на чолі з Андрієм Ляхутою, повертаючись з походу на турків. Козаки врятувалися завдяки щирій покаянній молитві до Києво-Печерської ікони Богоматері й Архистратига Михаїла. Цей сюжет нагадує аналогічну драматичну ситуацію в думі про бурю на чорному морі й Олексія Поповича[131].

Наведені відомості з джерел післямонгольського періоду до XVII століття включно переконують, що в той час українська усна народна словесність не тільки функціонувала і продовжувала розвиватися в середовищі простолюду, але й була помітною та привабливою для вищих суспільних верств — і не лише українських, а й для багатьох чужинців. Була настільки потужною, що попри офіційні нормативно-схоластичні перешкоди пробивається на сторінки писемних джерел. З того часу маємо перші відомі записи зразків українського фольклору та значну кількість фіксацій українських пісень у популярних рукописних і друкованих збірниках. Прикметним є і зростаючий вплив українського фольклору на творчість тогочасних письменників — і знову ж таки не тільки українських, причетність народнопоетичних і народнорозмовних елементів до формування мистецького стилю українського літературного бароко.

Подальший етап зростання зацікавленості освічених людей українською народною творчістю і посилення її впливу на духовну сферу життя суспільства припадає на XVIII століття.

61. *Paprocki B.* Herby rycevstwa polskiego. — Krakow, 1584. — S. 161.

62. *Там само.*

63. *Sarnicki S.* Annales sive de origine et rebus gestis Polonorum et Lithuanorum libri VIII. — Krakow, 1587. — P. 379.

64. *Франко І.* Студії над українськими народними піснями // Франко І. Зібр. творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 42. — С. 456—458.

65. *Windakiewicz S.* Piesni i dumy cycerskie XVI w. // Pmietnik Literacki. — 1904 — Zesz. 3.— S. 347; *Zgorzelski Cz.* Duma poprzedniezka ballay. — Torun, 1949. — S. 10—13.

66. Marcyona Koberniekiego Historia o czterech mlodziencach."— Warszawa, 1886. Підкресл. наше. — *Р. К.* Підрядковий переклад:

Уже геть відійди від мене, веселий лютняре,
А приступи до мене з кобзою, жалібний кобзаре,
Заграй мені сумну думу про полеглого Струся.

67. *Crahrowski A.* Treny i rzeczy rozmaite. — Warszawa, 1937. — C. 73. Перекл.: Скажи, моя вдячна кобзо, що знає твоя дума.

68. За: *Ягич В.* О славянской народной поэзии. Часть первая. Исторические свидетельства о пении и песнях славянских народов // Славянский ежегодник. Сборник статей по славяноведению. — К., 1878. — С. 231.

69. *Ягич В.* О славянской народной поэзии... // Там само. — С. 231.

70. *Bruckner A.* Mikolaj Rej, czlowiek i dzielo. — Lwow, 1922. — S. 7.

71. Їх показує польський учений Стефан Грабец: *Hrabec S.* Elementy kresowe w jezyku niektorych pisarzy XVI — XVII w. // Torun, 1949. — S. 20—48.

72. *Там само.* — С. 28. Перекл.: "А як русин мовить: Право не право, я за своїм потягну".
73. *Франко І.* [Рецензія] на: Aleksandr Bruckner. Mikolaj Rej, studjum krytyerne. — Krakow, 1905. — 408 s. // Записки НТШ, 1905. — Т. 67. — С. 13.
74. *Грушевський М.* Історія української літератури. — Т. 4. — Кн. 1. — С. 63.
75. Це переклад українського перекладача і літературознавця Михайла Білика (1889—1970): *Кльонович С. Ф.* Роксоланія // Питання класичної філології. — Вип. 2-й. — Львів, 1961. — С. 119—156. За цим перекладом цитуємо далі.
76. Особливо в студії: *Стороженко А.* Польско-латинский поэт второй половины XVI века Севастиян Фабиан Кленович // Киевские университетские известия. — К., 1881. — Т. VIII. — С. 267—284; Т. IX. — С. 331—372.
77. *Кльонович С. Ф.* Роксоланія. — С. 123.
78. *Там само.* — С. 123—124.
79. *Кльонович С. Ф.* Роксоланія. — С. 121.
80. *Там само.* — С. 132.
81. *Там само.* — С. 141—143.
82. *Там само.* — С. 148.
83. *Там само.* — С. 151.
84. *Кльонович С. Ф.* Роксоланія. — С. 151.
85. *Там само.* — С. 151.
86. *Франко І.* "Тополя" Т. Шевченка // *Франко І.* Зібр. творів. У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 80—82.
87. *Данилов В.* Древнейшие малорусские причитания // Киевская старина. — 1904. — Т. 87. — № 12. — С. 148—153 (Док., изв., зам.).
88. *Кльонович С. Ф.* Роксоланія. — С. 154.
89. *Там само.* — С. 149.
90. *Барвінський Б.* Польська персоніфікація "України" з 1644 р. // Записки НТШ. — Т. 121. — 1914. — С. 128.
91. *Возняк М.* Українські пісні в польських виданнях XVII ст. (Відбитка з ЗНТШ. — Т. 155). — Львів, 1937. — С. 4.
92. *Bruckner A.* Studia nod literatura wieku XVII // Rozprawy Akademii umiejetnosci. Wydzial filologiczny. — T. 57. — Krakow, 1919. — S. 40.
93. Цьому питанню присвячена увага, зокрема, в праці польського дослідника Стефана Грабця "Elementy kresowe w jezyku niektorych pisarzy XVI—XVII w.". — Torun, 1949. — S. 29—30, 84, 85, 92.
94. *Zimorowicz I. B.* Sielanki nowe ruskie. — Lwow, 1880. — S. 5.
95. Див.: *Боплан Г. Л.* [Весільні звичаї українців у першій половині XVII ст.]. 1650 // Весілля. У двох книгах. — Кн. 1. — Київ, 1970. — С. 63—67.
96. Polska liryka miesrczanska. Piesni—tance—padwany. Pierwsze zbiorowe i krytyczne wydanie. Opracowai Dr. Karol Badecki. — Lwow, 1936. — XXX + 489 + (5) c.
97. Українські пісні вибрав з цих джерел і подав Михайло Возняк у праці "Матеріали до історії української пісні і вірші" / Українсько-руський архів. — Т. 9. — Львів, 1913 та в названій вище розвідці "Українська пісня в польських виданнях XVII ст."
98. Українські пісні з цього збірника подав Михайло Возняк у праці "Матеріали до історії української пісні і вірші. Тексти і замітки". — Т. 1. — Львів, 1913. — С. 10—44, 443.
99. *Франко І.* Козак Плахта. Українська народна пісня, друкована в польській брошурі з р. 1625 // Франко І. Зібр. творів. У 50 т. — К., 1986. — Т. 43. — С. 248—279.
100. *Там само.* — С. 266.
101. *Квітка К.* Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем // Етнографічний вісник. — 1926. — Кн. 2. — С. 78—107; *Яворський Ю.* Песня-баллада о Козаке и Кулине и духовная песнь грешных людей // Наук. Збірник Т-ва "Просвіта в Ужгороді". — 1929. — Річник 6. — С. 197—258.
102. *Bruckner A.* Kulina // Slavia. — Praha, 1930. — T. IX — S. 321, 322, 328.
103. *Krzyzanowski J.* Piesn o kozaku i Kulinie // Krzyzanowski Julian. Paralele. — Warszawa, 1961. — S. 208.
104. *Bruckner A.* Piesni polsko-ruskie // Pamietnik Literacki. — 1911. — Zesz. 11. — S. 190—191.
105. *Badecki K.* Polska komedia rybarlowska. — Lwow, 1931. — S. 423.
106. На обидва ці факти звернув увагу Ю. Яворський у вказаному вище дослідженні пісні про Козака і Кулину. Тут він подав і аналогічний "духовний козачок" українською мовою з XVII ст., зафіксований в Углянському рукописному збірнику "Ключ" (С. 241—247).
107. *Piszczkowski M.* Pisma Jana Zabczycza. — Lwow, 1937. — S. 81—82.
108. *Piszczkowski M.* Pisma Jana Zabczycza. — Lwow, 1937. — S. 82.
109. Polska liryka mieszczanska... — Lwow, 1936. — S. 205.
110. Докладніше про це: *Кирчів Р. Ф.* Український фольклор у старопольській літературі // Славістичний збірник. — Київ, 1963. — С. 308—338; *Нудьга Г.* Українська дума і пісня в світі. — Кн. 1. — Львів, 1997. — С. 61—98.
111. *Величко С.* Літопис. Том перший / Переклав з книжної української мови Валерій Шевчук. — К., 1991. — С. 27.
112. Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки. — К., 1992. — С. 12.
113. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — К., 1986. — Т. 43. — С. 7—193. Стисло розглядається це питання і в одному з підрозділів книжки М. С. Грицая "Українська література XVI — XVIII ст. і фольклор". — К., 1969. — С. 32—45.
114. *Величко С.* Літопис. Том перший. — С. 45—46; Літопис Самовидця. — К., 1971. — С. 47—48.
115. Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки. — С. 32—33.
116. *Величко С.* Літопис. Том перший. — С. 33.
117. *Величко С.* Літопис. Том перший. — С. 61.
118. Сборник летописей, относящихся к истории Южной и Западной Руси, изданный комиссией для разбора древних актов. — К., 1888. — С. 28.
119. Історичні пісні. — К., 1961. — С. 181, 185.
120. Літопис Самовидця. — С. 60.
121. *Ількевич Г.* Галицькії приповідки і загадки. — Відень, 1841. — С. 42.
122. *Величко С.* Літопис. Том перший. — С. 73.
123. *Там само.* — С. 128.
124. *Климентій Зіновіїв.* Вірші. Приповісті посполиті. Пам'ятки української мови XVII—XVIII ст. Серія художньої літератури. — К., 1971. — С. 211—266.
125. *Там само.* — С. 46.
126. *Там само.* — С. 73. (Підкреслення наше — *Р. К.*)
127. *Там само.* — С. 83.
128. *Колосова В. П., Чепіга І. П.* Визначна пам'ятка українського письменства // Климентій Зіновіїв. Вірші. Приповісті посполиті. — С. 25—26.
129. *Там само.* — С. 310—371.
130. *Возняк М.* Із збірника кінця XVII в. // Записки НТШ. — Т. 116. — Львів, 1927. — С. 155—179.
131. На це звернув увагу М. Сумцов: Дума об Алексее Поповиче // Киевская старина. — 1894. — Т. 44. — Кн. 1. — С. 8.

This material continues the previous publication devoted to pre-scientific interest to Ukrainian Folklore and Ethnography written by R. Kyrchyv (see Number 1, 2005). In this chapter the author is looking at the Ukrainian folklore in Old-Polish folk and written sources. A very detailed analysis was done by an R. Kyrchiv of the early centuries polish poetry (folk and author) and later documents of the 17th Century. The next step which is being done is the search for the folk elements in the Ukrainian literary and historical documents of the 16-17th Centuries. At approximately this time we have also first recordings of Ukrainian Dumas. All of these materials are testifying for the fact that Ukrainian folklore functioned very actively in the 16th and 17th Centuries among various social groups and even influenced writers of different nationalities.

УГОРСЬКИЙ КОРОЛЬ МАТЯШ В УСНІЙ НАРОДНІЙ ТВОРЧОСТІ ЗАКАРПАТТЯ

Ілдіко КРІЗА

Одним з найвизначніших правителів Центральної Європи часів пізнього середньовіччя був угорський король Матяш (1458–1490). Він створив централізовану імперію, забезпечив її економічне піднесення, сприяв розвиткові культури. У час турецьких воєн він здобував перемогу за перемогою, які завершилися здобуттям Відня. Вагомою була його діяльність у царині права та фінансів.

Через централізацію влади він нажив багато ворогів, та невдовзі після смерті з його іменем почало пов'язуватися ідеалізоване уявлення про справедливого, доброго короля, переможця турків [Heltai, 1575].

Особа короля Матяша популяризується багатою фольклорною традицією. Протягом п'ятиста років побутують казки, перекази, пісні, анекдоти, драми про відомого короля, які виникли давно, і на ґрунті яких виникали все нові й нові народні твори.

Вчинки славетного короля ще за його життя описувалися в історичних піснях, анекдотах. У письмовій формі латинською та угорською мовами збереглася невелика частина джерел з XV ст. Тогочасні літописи донесли кілька переказів про нього, до нас дійшла збірка анекдотів, укладена Галеотто Марціо. Фольклор про короля фіксується з XVI ст., на основі цих даних можна зробити висновок, що пов'язана з іменем Матяша традиція існувала безперервно впродовж п'яти століть. А що більша частина джерел з XVI–XVIII ст. втрачена, то ми можемо припустити, що давній прошарок фольклору про Матяша ми достеменно не знаємо. Однак маємо підтвердження того, що народи Центральної Європи від Праги до Львова, й від поляків до албанців добре зберегли пам'ять про нього. Образ короля Матяша найкраще зберігся у першу чергу на тих територіях, де поширювалася його тодішня влада.

Сам по собі заслуговує на увагу той факт, що протягом тривалого часу, постійно оновлюючись, в багатьох мовах продовжує жити фольклор про певну історичну особистість [Чистов, 1967]. Згідно з загальною тенденцією вчинки більш чи менш відомих правителів після їхньої смерті в пам'яті зберігає кілька поколінь, ідеалізуючи чи переоцінюючи події, згідно зі своєю думкою тлумачачи тогочасну дійсність. Згодом культ цих особистостей слабне, цікаві історії, анекдоти починають пов'язуватися з іншими іменами [Ortutay, 1939]. У народів Карпатського регіону, вздовж Дунаю, довкола особи короля Матяша кристалізуються ті перекази, основа яких сягає кола кельтських переказів про короля Артура, південно-східно-європейської епіки Лігеніса Акрітаса чи традиції, пов'язаної з іменем короля Соломона й, можливо, арабських оповідань. Фольклор, що оспівував визначні історичні постаті, протягом віків піддавався постійній обробці, з цими іменами пов'язувалися найрізноманітніші теми, фольклорні мотиви.

Зацікавлення багатою традицією про Матяша одним століттям раніше стало предметом наукового дослідження, до збірок включався фольклор, у дослідженнях розглядалися факти [Kriza, 1990, с. 406]. Вперше фольклор і літературні згадки про угорського правителя у збірці анекдотів вмістив Бела Тот [Toth, 1898]. Далі Зенон Кузеля у своєму порівняльному дослідженні розглянув уснопоетичну творчість про популярного короля [Кузеля, 1906]. Його праці з'явилися у Львові у 1906 р. у Товаристві Шевченка. Зенон Кузеля показав, що у народів вздовж Дунаю є повсюдно відомим фольклор про короля Матяша, і протягом століть з його іменем пов'язувалися різноманітні традиції, які з одного боку, продемонстрували спільні, з другого – індивідуальні риси згідно з законами національного фольклору. Ці результати на основі словенського матеріалу розвинув далі Іван Графенауер [Grafenauer, 1951]. Тепер ми вже знаємо, що багата традиція про Матяша не є лише локальним явищем, вона складається з відомих у міжнародному фольклорі мотивів [Kriza, 1996]. Отже, традиція про Матяша є водночас національною і міжнародною.

Історичні дані доводять, що невдовзі після смерті Матяша його особистість стала легендарною [Fodor, 1997, с. 28]. В усній поезії південних слов'ян Матяша, так само як і його батька Яноша Гуняді, прославляють як

переможця турків [Путілов, 1971, с. 302]. Фольклор не є точним відтворенням подій, та в певному сенсі він може передавати народне мислення, пов'язане з історичними фактами [Dávid, 1971, с. 308]. Казки, перекази, героїчні пісні, де згадується король Матяш, не можна пов'язувати з дійсними подіями, та можна інтерпретувати, ґрунтовно знаючи ці історичні події [Burkhart, 1968, с. 204].

Фольклор про Матяша записували в середовищі сербів та хорватів, на словенській території, у болгар, меншою мірою у румун та албанців, та найбагатшим і найрізноманітнішим він був і є до наших днів в угорців, у кожного етносу, що проживає у Карпатському басейні, зокрема у словаків, карпатоукраїнців, циган, німців [Kriza, 1994].

Дане дослідження присвячується фольклорній традиції про короля Матяша, яка збереглася в угорців та українців-русинів Закарпаття. У XIX ст. панівними жанрами були народні пісні та анекдоти. Насамперед останні з них пов'язувалися з іменем відомого правителя, очевидно, тому, що слава про нього поширилася поза локальними кордонами, його образ видавався гідним того, аби стати в центрі подій про надприродні істоти та предмети, а також на те, щоб стати учасником – активним чи пасивним – повсякденних подій [Kardos, 1955, с. 131].

Багату традицію про Матяша можна умовно розділити на наступні тематичні цикли:

1. Вибір Матяша королем.
2. Перемога надприродної істоти.
3. Встановлення справедливості перевдягненим королем.
4. Мудрий король та людська мудрість.
5. Роль короля, готового прийти на поміч, у формуванні мікросередовища.

1. У закарпатській традиції про Матяша угорською і українською мовами відомими є перекази, в яких йдеться про вибори короля. Їхня традиція відрізняється від літописної. Згідно з літописами народ рушив до будайської фортеці, і, стоячи на дунайському льоду, висунув вимогу обрати Матяша королем. В усній же поезії вибори відбуваються з Божого благословіння, після пророчих знаків.

За версією з околиць Ужгорода, слуга одного господаря, на ім'я Матяш саме орав, коли пройшла чутка про вибори короля. Господар обіцяв його відпустити на вибори лише за умови, як розквітне верхівка встромленого у землю батога. Та це диво сталося, й бідний парубок потрапив поміж панів у час виборів короля. Ангели принесли корону і поклали її на голову саме йому, та вельможі відмовилися визнавати невідомого нікому служку королем. Корону підкинули вдруге, втретє, вона знову опускалася на голову хлопця. Врешті всі підкорилися волі Господа й визнали королем бідного хлопця Матяша. Згідно з іншим оповіданням до мотиву виборів долучається багато інших деталей. Варто зауважити, що інформатор підкреслив: король Матяш тому допомагав бідним, що ніколи не забував, звідкіля він походить [Лінтур, 1962, с. 25].

В українському фольклорі (подібно як і в сербському, хорватському, угорському тощо) підкреслюється воля Бога у виборі короля [Dávid, 1971, с. 314]. Невідомий потрапляє на трон з волі Всевишнього. Про це наперед віщують знаки. Таким пророчим знаком був розквіт батога, встромленого у землю, а також хліб, який споживали з залізного стола (плуга). Обидва мотиви відомі з античної традиції, древніх міфів, вони зустрічаються і в Біблії [Heller, 1908, с. 269]. Корона, що прибуває від ангелів згідно з волею надприродних сил, є таким оповідальним елементом, паралелі до якого можна знайти у древній культурі, і який у середні віки став частиною епіки багатьох народів Центральної Європи [Ernyei, 1895, с. 16]. Пізніші вчинки правителя підтверджують, що він став королем з Божої волі, бо він є обранцем долі, й заслуговує на те, щоб стати першою людиною країни. Його вчинки є значними тому, що він діє за Божою волею, його знання, здібності – це дар Бога (чи інших надприродних сил).

2. Перемога надприродної істоти. У багатобарвній традиції про Матяша є сюжет, який чи не найкраще зберігся у карпатоукраїнському фольклорі. Згідно з ним король Матяш вступає у поєдинок з надприродною істотою, дочкою короля-язичника [Семан, 1911, с. 236]. Оповідь про боротьбу з Поган-Дівкою (Поган-Дівчам, Погандівчам) є поширеною у фольклорі Закарпаття. Багато переказів присвячено жорстокості Поган-Дівки. Так, подейкують, що вона краде у господарів коров'яче молоко, від її голосу піддані глухнуть, вона ставить перед людьми нездійсненні вимоги, й карає на смерть тих, хто не

виконує їх. Поган-Дівка вбиває по черзі усіх шевців, які не змогли пошити чоботи на її пташині ноги (цей факт вона приховує) [Вархолова, 1988, с. 181]. Прагнення позбутися цього чудовиська є цілком зрозумілим.

Перемога Поган-Дівки пов'язується з іменем короля Матяша [Perfeckij, 1926, с. 44]. Сам по собі поєдинок між чоловіком та жінкою також пов'язаний з міфами, та в українському фольклорі існує багато інших уявлень і мотивів про боротьбу з надприродними істотами. Згідно з уявленнями українців-русинів, які жили у великих злигоднях, саме король Матяш допомагає їм. Він був тим, хто вступив у бій з дочкою короля-язичника і завдяки своїй перемозі знищив втілення зла. Згідно з текстами переказів та казок до опису бою входить багато міфічних елементів. До прикладу, в обох суперників були чарівні коні, на яких вони мчали поза часом і простором, обоє були відомими воїнами, володіли різноманітними надприродними предметами й засобами, мали чарівні здібності. Коли Поган-Дівка стала програвати бій, вона запропонувала об'єднати їхні сили за допомогою шлюбу, водночас зазначивши, що її наділений великою владою батько, турецький цар, може розгніватися і помститися. Чарівний кінь допомагає Матяшеві перемогти дочку короля-язичника. Та після проголошення перемоги сюжет відступає від казкових законів, ірраціональні елементи переміщуються в реальний світ таким чином, що далі розповідається про скасування кріпацтва, про те, що відтепер селянам не треба платити податок, вони можуть жити спокійно й звільняються від тяжкої праці тощо. Однак у подальшому прокляття дівчини здійснюється, Матяш не може радіти перемозі, бо потрапляє у турецький полон. У цій частині до казкового вінка вплітаються нові пригоди, і в опис визволення Матяша включаються елементи з переказів про Соломона.

У казках про перемогу над Поган-Дівчам зустрічаються дві традиції. З одного боку, Матяш як історична особистість, наділяється надприродною силою, тобто його образ виділяється серед земних істот. Завдяки своїм здібностям він може здійснити будь-яку, недосяжну для іншого мету. З іншого боку, з іменем Матяша пов'язується припинення місцевого деспотизму, визволення від кріпацтва. Таким чином, народна традиція приписує королю Матяшу звільнення від кріпацтва і перемогу над надприродною істотою, персоніфікованим злом [Гнатюк, 1911, с. 193]. Цим самим з іменем Матяша пов'язується така подія, завдяки якій можна без перешкод із ірраціонального світу перейти у світ раціональних фактів.

Поява поряд з історичним героєм надприродної істоти (ворога чи помічника) дає можливість використання найдревніших мотивів народних вірувань, казкових елементів. Разом з тим Матяша теж наділяють надприродними здібностями. Спільною характерною рисою угорських та карпатоукраїнських казок є те, що непереможний боєць знаходить собі помічника [Ipolyi, 1854, с. 465]. Кінь-татош русинських казок (брат якого є конем супротивника), є також характерним мотивом угорських казок [Мушкетик, 1997, с. 75]. В інших версіях у низці пригод Матяша поряд з конем з'являється чудесний предмет — шабля, чарівний перстень, свисток, чудесна книга та ін. Надприродні істоти й предмети є відомими елементами міжнародного фольклору. Так, наприклад, на звук свистка помічники звільняють Матяша з турецького полону, іншим разом під шибеницею він виймає чарівну книгу, під час читання якої з'являється екіпаж, що мчить його на Буду.

У казках надприродні істоти й персонажі є органічно поєднаними [Solymossy, 1936, с. 240]. Це є характерним не лише для українського фольклору, однак там виявляється найяскравіше. У зв'язку з цим ми підкреслюємо те, що політичні зміни, які відбулися, тут підносяться на надприродний рівень, й зміни в реальності стають можливими завдяки втручанню надприродних елементів.

3. Перевдягнений король. Історичних даних про те, що перевдягнений король Матяш ходив країною, немає, однак як в угорському, так і в карпатоукраїнському фольклорі є багато переказів про перевдягненого короля. Починаючи з античних джерел, збереглися розповіді про те, що перевдягнений правитель довідується про місцеві порушення закону і стає на бік скривджених [Istvánovics, 1991, с. 199].

Вже в угорському літописі XVI ст. описується, як перевдягнений король Матяш, перебуваючи у віддаленій частині країни, довідується, що місцеві пани зловживають своєю владою. Король жорстоко карає їх за це [Heltai, 1973, с. 277]. В українському фольклорі можна теж

знайти подібний переказ. В. Гнатюк, І. Семан, П. Лінтур свого часу записали оповідання про суддю, який змушував безплатно працювати сільський люд. Матяш, який був серед постраждалих, зробив позначки на колодах, аби довести факт визискування. Згодом він переможно прибув назад, аби викрити несправедливість і на смерть покарати вельмож [Лінтур, 1962].

У Галичині, у словацькій, русинській, угорській традиціях популярним є переказ про те, як перевдягнений король Матяш заблукав і зустрівся з пастухом, який запросив Матяша на вечерю. Під час трапези із спільної тарелі Матяш потягнувся за смачним шматком, та пастух вдарив його по руці й попередив, що так робити не можна. Згодом король йому відкрився, чим дуже налякав пастуха, та Матяш навпаки, замість покарання запросив його до палацу й нагородив [Лінтур, 1962]. Згідно з мораллю твору, кожна людина може розпоряджатися лише на власній території і не має втручатися у справи інших. Переказ має певний символічний смисл, та на різних семантичних рівнях його можна інтерпретувати, все більше узагальнюючи, таким чином, що влада і право вступають у протиріччя із здоровим глуздом, народними правовими нормами.

Перекази про перевдягненого короля дуже різноманітні. До них належать і перекази про втечу з чужої землі. Якось перевдягнений Матяш вечеряв серед панів, а далі написав на клаптику паперу: "тут був король Матяш, з'їв четверо яєць". Відвідувачі шинку одразу кинулися вслід за ним, аби схопити й отримати обіцяну нагороду. Він однак вибрався з міста, що охоронялося, котячи перед собою колеса з воза, аби всі його мали за колісника [Гнатюк, 1911, с. 191]. Цей переказ можна знайти у записах відомого угорського письменника Мора Йокаі, вперше він згадується у зв'язку з віденською війною [Jókai, 1854, с. 13]. Зустрічаються й інші згадки. У час війни з турками у XVI ст., за спогадами літописця перевдягнений воєначальник вирушив до ворожого табору. У фольклорі пізнішого часу він виступає як символ винахідливості, і сюжет, поєднуючись з різними іменами, неодноразово згадується як дійсний факт.

4. Справедливі вчинки мудрого короля. У традиції про Матяша зв'язок пана й селянина є популярною темою. Відомою є розмова мудрого селянина й мудрого короля. У світовій фольклористиці велику групу становлять усні оповідання про випробування мудрості.

У цих випробуваннях в одних оповідях є мудрим сам король, в інших – слуга. Останні належать до всесвітньовідомого типу казок (AT 921). Цим питанням на початку століття займався Вальтер Андерсон. У своїй монографії він цитує і окремі русинські версії (Anderson, 1923). Із Закарпаття у 1895 р. Руданський повідомляє переказ під назвою "Козак та король", у якому на питання короля відповідає мудрий селянин. Згодом Лінтур записує переказ на схожу тематику. Цей сюжет згідно з міжнародними дослідженнями складається з багатьох частин. У стосунках короля та слуги на перше місце виходить винахідливість мудрого слуги. Випробування мудрості закінчується присоромленням королівських радників. На поставлені запитання мудрий селянин дає відповіді: де встає сонце, де середина світу, скільки коштує король, чи можна подоїти козлів тощо. Мудреці довідуються ці відповіді у селянина за золоту монету із зображенням короля. Так селянин "доїть" старих козлів. Цей мотив є продовженням легенд про Соломона. Він пов'язаний з іменем Матяша. Видурені у радників гроші доводять правдивість слів селянина, він разом з тим обіцяє королю не видавати нікому їхньої спільної таємниці доти, поки "він знову не побачить обличчя короля".

Мотив про випробування мудрості має різні версії. Сюди належить варіант про примусову працю панів, про те, як король навчає їх працювати. В українському переказі пани бенкетують за столом й виголошують різні тости всім, крім селянина. Це не подобається королю, й він наказує їм обкопувати виноградники. Під час виснажливої праці він повчає їх, мовляв, вино потрапляє на стіл лише після важкої праці. Дидактичне закінчення переказу органічно пов'язується з усними оповіданнями, без яких воно було б незрозумілим.

У численних випадках випробування мудрості й тоді пов'язується з іменем Матяша, коли не йдеться про винахідливість короля. У переказі про побиття палицями розповідається, як швець просить у короля за винагороду не гроші, а удари палицею, бо вартові, підслухавши розмову, запросили в нього половину винагороди для кожного з них. Королівську "винагороду" – сто ударів палицею

порівну розділили між собою двоє вартових, що допомогло їм зрозуміти, що не кожен насильницький вчинок приносить щастя.

Про таку ж справедливість йдеться у переказі про півня. Матяш, що прибув на обід, просить порівну розділити півня. Згідно з переконаннями мудрого селянина голова півня припадає королю, бо він голова країни. Шия — його дружині, бо вона найближча до нього, а шия належить голові. Двоє ніг отримують двоє синів, щоб гарно бігати, двоє крил — двоє дочок, які невдовзі вилетять з батьківського гнізда, а решта — належить тому, хто це все розділив. В іншому випадку треба справедливо розділити п'ять півнів. Король стає до праці в ім'я Святої Трійці. Король, королева та півень — це разом троє, подібно до Святої Трійці; двоє синів та півень, двоє дочок та півень теж нагадують досконалість Святої Трійці; двоє півнів, що лишилося, та селянин теж вдало складають трійцю [Kovács, 1980, с. 533].

Ці оповідання мають поширені міжнародні версії, з допомогою каталогів казок, групування мотивів можна простежити їх побутування. Мотив про побиття, до прикладу, простежується в арабських джерелах восьмого століття [Binder, 1893, с. 20]. Однак відкритим залишається питання, чому саме з іменем Матяша пов'язується уявлення про справедливого короля у фольклорі народів Карпатського басейну. З цієї точки зору загальні закономірності, пов'язані з жанровою різноманітністю, найкраще продемонстрували Л. Дьордь та Т. Кардош.

5. Роль короля, готового прийти на допомогу, у формуванні мікросередовища. Ті перекази, які можна пояснити становищем певної спільноти, одного села чи якоїсь невеликої етнічної групи, включають численні локальні елементи. В українському та угорському фольклорі Закарпаття зберігаються такі оповідання, які містять місцеві реалії. Такими є пояснення назви села, відоме дерево, місця перебування Матяша.

Характерною особливістю українських переказів є те, що герой походить з певної місцевості. Слуга на ім'я Матяш працює у русинського попа, він сам русин і народився там, де і записано переказ. Ці та подібні елементи належать до специфіки переказів. Ми знаємо, що часто перекази починаються вірогідними твердженнями, згідно з якими оповідач підкреслює, де й коли достеменно трапився певний випадок [Ranke, 1968, с. 84]. Це є жанровою своєрідністю твору [Röhrich, 1968, с. 84]. Однак ми знаємо, що в традиції інших народів (словаків, сербів) перекази про Матяша не мають цих елементів, або ж — лише спорадично [Komorovsky, 1957, с. 112]. Тут король є будайським вельможею, і лише подія вказує на місцеве походження. У закарпатському фольклорі зв'язок короля й народу особливо підкреслюється, що є підтвердженням вже сказаного. Це дає можливість зрозуміти не пов'язаний з історичними подіями переказ про обмін владою Франца Йосифа та короля Матяша [Perfeckij, 1925, с. 40].

Король Матяш, яскравий представник панівного класу епохи Ренесансу, вже за свого життя став героєм численних легенд, і впродовж п'ятиста років — найпопулярнішим героєм центрально-європейського фольклору. З його іменем пов'язується багатий фольклор, однією з особливостей якого є те, що кожен з народів вважає його своїм героєм, захисником національної культури та власної країни. Він служить правді, допомагає пригнобленим. Народні уявлення, що викристалізувалися впродовж століть, робить можливим те, що елементи фольклорної традиції даного народу пов'язуються з його іменем і роблять його образ ще яскравішим.

Література:

Вархолова Н. Матвій Корвін у народній прозі українців Східної Словаччини // Науковий збірник музею української культури у Свиднику, 1988. — С. 141–161.

Гнатюк В. Галицько-руські анекдоти. — Львів, 1899.

Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Русі // Етнографічний збірник У1. — Львів, 1911. — С. 191–194.

Чистов К. Русские народные социально-исторические легенды. — Москва, 1967.

Кузеля З. Угорський король Матвій Корвін у слов'янській усній словесності. — Львів, 1906.

Лінтур П. Три золоті слова. — Ужгород, 1962.

Лінтур П. Зачаровані казкою. Українські народні казки. — Ужгород, 1984.

Ортутаи Д. Венгерские народные сказки. — Будапешт, 1957.

Путилов А. Русский и южнославянский эпос. — Москва, 1972.

Руданський С. Твори. Козак і король. — Львів, 1895.

Тарасевский П. Тетрадь для записи этнографических сведений. — Львов, 1894.

Aarne A.- Thomson S. The Types of the Folk Tales. Helsinki, 1961.

Anderson W. Kaiser und Abt. Helsinki, 1923. ffc 42.

Bagu B. Mátyás és kora a kárpátaljai magyar iskolák programjában. Acta Hungarica 1. Ungvár, 1992. 108.

Binder J. Néhány Mátyás király szóló trufánk s rokonaik. Brassói m. Kir. Főreáliskola Értesitője, Brassó, 1893. 1–24.

Burke P. Popular Cultura and Early Modern Europe. London, 1978.

Burkhart D. Untersuchungen zur Stratigraphie und Chronologie der sudslavischer Volksepik. Munchen 1968.

Dávid A. Mátyás király alakja a közép-európai folklórban. Helikon, 1971. 308–321.

Ernyei J. A lengyel heraldika magyar vonatkozásai. Ethnographia, 1905. 16—23.
Fodor P. Az apokaliptikus hagyomány és az "aranyalma" legendája. Történelmi Szemle, 1997. 21—49.
Fraknói. Hunyadi Mátyás király. Bp. 1890.
Grafenauer I. Slovenske pripovedke o kralju Matjažu. Ljubljana. 1951.
György L. A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolatai. Bp. 1934.
Heller B. Mátyás király megfejt bakkecskli. Ethnographia, 1936. 290—293.
Heller B. A Mátyás-mondabeli vasasztal. Ethnographia, 1908. 269—271.
Heltai G. Kronika az magyaroknak dolgairól (Kolozsvár, 1575). Bp. 1973.
Horn K. Held, Heldin. Bn; Enzyklopädie des Märchens VI. Berlin/New-York, 1990. 721—745.
Ipolyi A. Magyar Mythologia. Pest 1854.
Jstvánovics M. Rex Lustus. Traianus. Khosvau Anushirvan. Melik Shah and the Unfurtunate Widow. Acta Ethnographica, 1991. 199—210.
Jókai M. A magyar nép élete szép hegedűszóban. Pest 1854.
Kardos T. A trufa. Egy regi magyar irodalmi műfaj és európai összefüggései Filológiai Közlemények. 1955. 111—138.
Klaniczay T. A kereszteshad eszméje és a Mátyás-mitosz. In: Hagyományok ébresztése. Bp. 1976. 166—190.
Kovács A. Mátyás-mese. In: Magyar Néprajzi Lexikon III. Bp. 1980. 533—534.
Krstič B. Indeks motive narodnih pesma balkanskin slovena. Beograd, 1984. 524—525.
Kriza J. Rex Lustus, Rex Clarus. Mátyás király a néphagyományban. In: Hunyadi Mátyás Emlékkönyv Mátyás király halálának 500 évfordulójára. Bp. 1990. 363—410.
Kriza I. Mátyás, az igazságos. Bp.1994 (2. ed.)
Kriza I. Zajedničke tendencije i samostalan razvoj u folkloru podunavskih naroda. Ethnografija hrvata u Mađarskoj 111. 1996. 22—36.
Musketik L. Magyar elemek a kárpátaljai ruszin népmesékben. Néprajzi Latóhatár 11. 1993. 70—76.
Ortutay Gy. Rákoczi két népe. Bp. 1939.
Perfeckij E. Podkarpatske a halickoruske tradice o krali Matyašovi Corvinovi. Sbornik Filozoficke Fakulty University Komenského Bratislava (1. ed). 1926. 3—55
Pluckert W.-T. Sagen. Finfuhruhrung zur Quellensammlung "Europaische Sagen". Berlin, 1965.
Ranke K. Eintache Formen Bn; Das Fischer Lexikon Berlin 1968. 184—200.
Röhrich L. Märchen and Wirkliichkeit. Wiesbaden, 1974.
Solymossy S. Monda. In: Magyarság Néprajza Ř. Budapest, 1936. 165—239.
Szeman I. Mátyás király a magyarországi ruthén népmondában. Etnographia, 1911. 236—240.
Taylor A. Engish Riddles from Oral tradition. Berekely/Los Angeles 1951.
Thomson S. Motiv Index of Folk Literature. 1—V1. Bloomington, 1955—1958.
Tolnai A. Mátyás királlyal foglalkozó költészetünk forrásai. Bp. 1911.
Toth B. Magyar anekdotakincs 1. Bp. 1898.
Vozári Gy. Mátyás király a magyar költészetben. In: A munkácsi magyar királyi állami főgimnazium értesítője 1894. 3—47.
Vrabel M. Ruthén népmondák Mátyás királyról. Ethnographia, 1893. 160.

З угорської переклала Л. Мушкетик

The King Matyash was one of the most influential leaders of Central Europe of the 15th Century. His personality is surrounded by a great folk tradition. Over five hundred years people were creating tales, legends, anecdotes, songs, plays about this king. During his life time his actions were reflected in a historical songs. Some of the written sources survived the time and we can see materials dating to the 15th Century. But the undisrupted sources we have only starting at the 16th Century. The king Matyash is a representative historical figure of the governmental class of the Renaissance epoch and at the same time is the most popular character of the folklore of the Central Europe which make his figure especially interesting for a folkloristic investigation.

ВИДАТНИЙ ДОСЛІДНИК НАРОДНИХ МЕЛОДІЙ

Михайло ГАЙДАЙ

Ця неопублікована стаття М. П. Гайдая про наукову діяльність К. В. Квітки була написана наприкінці жовтня 1944 р., коли батько щойно очолив в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР новостворений відділ музичного фольклору. З К. В. Квіткою батька єднала багаторічна дружба і спільна праця в Кабінеті музичної етнографії ВУАН з 1922 р. і до останніх років життя. В 1933 р. К. В. Квітка на запрошення Московської державної консерваторії переїхав до Москви — і був призначений професором кафедри історії та теорії музики, яку очолював проф. М. В. Іванов-Борецький, де читав курс музичного фольклору народів СРСР, а згодом став керівником Кабінету музичного фольклору. В архіві М. П. Гайдая збереглися листи до нього К. В. Квітки. В останній період свого життя К. В. Квітка свої листи і праці писав російською мовою. Певно, що на цьому позначилися тяжкі випробування наприкінці 30-х років, звинувачення в націоналізмі, лихі часи перебування в сталінському концтаборі, де він ледве не помер від хвороб, і життя та праця в новому культурному та етнічному середовищі. В листі від 22.VI.1945 р. вчений пише, що ніколи не втрачав зв'язків з науковим життям України і навіть в 1944 р. зробив доповідь на сесії Академії наук СРСР "Вияви спільності в музичному фольклорі слов'янських народів". В цьому ж листі К. В. Квітка зробив ряд уточнень, зауваг і побажань до рукопису статті про

його діяльність, яку батько надіслав разом з планом наукової роботи відділу музичного фольклору, запрошуючи вченого взяти участь в науковій діяльності відділу К. В. Квітка при матеріальній підтримці ІМФЕ мав зробити нову редакцію своєї праці про українську інструментальну музику та надіслати в Україну. Патріотична стаття про видатного українського фольклориста-музикознавця, звичайно, не побачила світ за радянських часів, її відмовились друкувати, і дуже символічно, що вона з'являється саме тепер, коли відзначаємо 125 років від дня народження К. В. Квітки. В 2003 р. виповнилося також 125 років від дня народження і автора цієї статті про К. В. Квітку.

Михайло ГАЙДАЙ*

Писати про музично-наукову діяльність видатного дослідника народної музики професора К. В. Квітки — це значить писати про історію розвитку української музичної фольклористики, в якій постать цього вченого, музикознавця займає найперше почесне місце. Цю історію ще не створено, але низка цінних наукових монографій, написаних К. Квіткою про М. Лисенка, П. Демуцького, Ф. Колессу і багато інших наукових його студій, в яких детально розглядаються питання, пов'язані з розвитком народної музики, вже становлять цілі розділи до такої історії.

Не було таких принципових питань в галузі народної музики, яких би не зачіпав К. В. Квітка у своїх численних наукових працях і ґрунтовно не розв'язував їх, намагаючись об'єктивно робити вичерпний науковий дослід. Протягом 42 років своєї наукової діяльності К. В. Квітка написав більше 100 наукових праць, один перелік яких зайняв би тут багато місця. Він підняв на належну височінь дослідження народної музики не лише української, а й музики тих народів, що живуть на терені України (білорусів, болгар, молдаван, татарів, греків, вірменів). Ще в перші роки існування Всеукраїнської академії наук він організував при Академії Кабінет музичної етнографії, де він був перші п'ять років єдиним штатним робітником без допоміжного платного наукового й технічного персоналу. Об'єднавши біля себе групу людей, яких він привчав до наукової роботи в справі запису й дослідження народної пісні, К. В. Квітка всі свої сили віддавав щоденній науковій праці, часто в дуже несприятливих умовах життя.

Гармонійне поєднання різносторонньої філологічної і музично-історичної освіти, універсальна обізнаність з літературою в галузі музичного фольклору усіх частин світу, ґрунтовне студіювання західноєвропейських і американських праць, які мають загальне методологічне значення для вивчення пісенного фольклору в обладі порівняльного музикознавства — все це ставить К. В. Квітку як талановитого дослідника в перші лави вчених європейського масштабу. К. В. Квітка перший поставив питання про популяризацію у нас музично-етнографічних знань публічними лекціями і введення курсу народної музики у школах взагалі і у програми шкіл музичних. Курс української народної музики, пов'язаний з курсом порівняльного музикознавства, який К. В. Квітка читав у 1917—1918 рр. на інструкторських курсах діячів наросвіти, а потім у Київському вищому Інституті наросвіти, Археологічному інституті, на диригентському відділі Вищого музично-драматичного Інституту ім. М. Лисенка і Київській консерваторії — цей курс, на превеликий жаль, до цього часу ще ненадруковано, а він робить еру в освітленні проблем, пов'язаних з розвитком української народної музики. Піонером був К. В. Квітка в цілому ряді питань, наприклад, у вивченні біології народної пісенності. У своїй праці "Українські пісні про дітозгубницю" (1928 р.) він ставить проблему ідеального запису народної пісні. За його словами, треба не тільки записувати пісню, а й дослідити на місці, в даному селі, всі форми й способи виконання, в яких після жила давніше і нині живе та перетворюється. Цей ідеал запису пісні за сучасними умовами важко здійснити (матеріальні труднощі стаціонарного тривалого дослідження пісні", але у К. В. Квітки слово ніколи не розходиться з ділом: в його власних нотних записах народних мелодій, які містяться у відділі музичного фольклору Інституту мистецтвознавства, ми спостерігаємо здійснення цього ідеалу. Наприклад, в записах обрядових пісень — веснянок, колядок і щедрівок, він не

* Михайло Гайдай — відомий фольклорист-славіст, перекладач, син М. П. Гайдая.

обмежується лише повним записом мелодій зо всіма мелодійними і ритмічними варіаціями і зазначенням усіх інтонаційних інтервальних відхилів співців од темпераційної системи, а й доповнює свій запис великими анотаціями, спрямованими в бік повного освітлення трансформації пісні і описування характеру її виконання. Все це він зафіксував на місці у селах, під час поїздок для запису мелодій. Такий глибокий підхід до досконалого вивчення пісні поступово виробився у К. В. Квітки ще за його гімназіальні й студентські роки. Ще 1896 р., коли йому було 16 років, він почав запис українських народних мелодій, свідомо поставивши собі за мету фіксації пам'яток музикальної культури. Уже в перших своїх записах до кожної пісні він дає з можливою повністю зведення поетичних і музичних паралелей для з'ясування процесу народної музичної творчості, яка виявляється в постійному утворенні варіантів у тексті і варіацій у мелодії. Такого завдання до К. Квітки ніхто не сповнив.

Отже, фольклористична робота К. В. Квітки цього періоду розвивалася відповідно з тими методичними установками, послідовне проведення яких визначило новий етап в історії збирання й студіювання народної пісенної творчості. Виробивши свій власний творчий метод запису мелодій, К. В. Квітка з любов'ю збирав і записував ті народні пісні, які наспівувала йому Леся Українка. Наслідком цієї роботи, крім збірки дитячих пісень 1903 р., був двотомний збірник "Народні мелодії з голосу Лесі Українки" (1917–18 рр.) – цей шедевр українського фольклору, який має не лише фольклористичне, а й історико-літературне значення як пам'ятник багатогранної творчої діяльності славетної поетеси. До 225 пісень, що містяться в цьому збірнику, К. В. Квітка дає численні паралелі до кожної пісні. Коментарі до тих пісень, як, наприклад, до балади "Коло млина калина" (№ 107) підносяться часом до значення самостійного наукового досліду.

Поява у 1922 р. другого тому монументального етнографічного збірника "Українські народні мелодії", на що автор поклав 25 років невтомної праці, викликала інтерес не тільки у нас, а й закордоном. І в цьому збірнику вражає та ерудиція, з якою шановний вчений висвітлює зібраний величезний пісенний матеріал, покликаючись на численну літературу слов'янських народів.

Не можна забути про ту велику роль, яку відіграв К. В. Квітка разом з його дружиною Лесею Українкою в улаштуванні за їх власною ініціативою і матеріальною грошовою допомогою екскурсії до Миргорода Ф. Колесси (1908 р.) для запису й дослідження українських народних дум. Разюча скромність, яка взагалі притаманна К. В. Квітці, особливо виявилася в цій допомозі. Адже до останніх часів ми не знали, хто саме був тою "людиною з Великої України" (вислів Ф. Колесси, див. ж. "Музика" № 11–12, 1925), яка все життя горіла любов'ю до збереження зразків української музичної культури і яка скромно завуалювала своє ім'я, аби ніхто не знав, хто саме був ініціатором запису кобзарських народних дум.

Обмежені цими рядками, ми, на жаль, не можемо навіть поверхово розглянути всі головні наукові праці К. В. Квітки, для цього потрібні окремі широкі студії. Тут важливо відзначити, що у своїх відомих працях "Первісні тоноряди" (ж. "Первісне громадянство", вип. 3, 1926) і "Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського" ("Етнографічний вісник", кн. 6, 1927) вчений вніс ясність в цю плутану теорію історичної періодизації архаїчної мелодики; і переконливою аргументацією, на багатьох обґрунтованих прикладах, розбив ущент пануючу в колах істориків музики концепцію в питанні про первісну стадію ладового мислення. В студії "До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику" ("Вісник історико-філологічного відділу ВУАН", № 76-6, 1928) К. В. Квітка переконливо критикує іншу пануючу концепцію про запозичення українцями й східними слов'янами од арабів та іранців через посередництво турок і татар мінорних звукорядів із збільшеними секундовими інтервалами.

Ритміці українських народних мелодій К. Квітка присвятив низку своїх студій. Очевидно, що відома праця Ф. Колесси "Ритміка українських пісень" (1907 р.) не охопила всіх форм ритмічної будови народних пісень, і К. В. Квітка в своїй розвідці "Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів" (часопис "Музика", № 1, 1923) наводить ще недосліджені ритмічні форми строфи, зложеної з двох пар семискладових віршів, які своєю будовою відрізняються від звичайної форми. На багатьох зразках народних мелодій він до-

водить, що ця форма властива не лише українцям, але й іншим слов'янським народам.

В розвідці "Амфібрахій" ("Первісне громадянство", 1929, вип. 1) К. В. Квітка, обравши за предмет дослідження одне з часткових питань ритміки українських пісень, ставить його в усій широчіні з теоретичної, естетико-психологічної сторони, а також з історико-філологічної, притягнувши численну західноєвропейську літературу і по античній метриці, і по сучасному віршуванню європейських народів.

У 1933 р. К. В. Квітка за пропозицією Московської державної консерваторії переїхав до Москви на посаду професора кафедри історії та теорії музики, читаючи курс музичного фольклору народів Радянського Союзу, а в 1937 р. призначений науковим керівником фольклорного відділу Кабінету по вивченню музичної творчості народів СРСР. Серед відповідальної педагогічної та науково-дослідницької роботи К. В. Квітка не забував і запису народних мелодій, для чого відвідав у 1937—1941 рр. області: Курську, Ярославську, Івановську, Тульську, Смоленську, Калінінську, а також Комі АРСР. Польову роботу він завжди вважав обов'язковою для фольклориста. З наукових праць К. В. Квітки за московський період, крім створеного ним курсу музичного фольклору народів СРСР з пропедевтичною частиною, яка обіймає критичне ознайомлення з практикою і методологічними установками музикознавчої фольклорної роботи у головних світових центрах науки, відомі ще ненадруковані праці із слов'янського музикознавства. Надрукована у виданні Академії наук СРСР (1941 р.) праця К. В. Квітки "Белорусские песни" вносить істотні корективи у пануючі схематичні уявлення про білоруську, російську та українську народну музику. Остання його робота "Досліди над музичним фольклором" має виключне значення для світової фольклористичної науки.

Як бачимо, безмежна широчінь поставлених і блискуче розв'язаних К. В. Квіткою питань в обладі фольклорної музикології. Українська культура повинна пишатися своїм сином, який вийшов з народу і своїми працями заслужив повагу не лише у нашому Союзі, але й закордоном.

25.X.1944 р., Київ

This is an unpublished (written at the soviet times by M.P.Hayday) article about the musicological aspect of K. Kvitka's work is presented now by his sun (well knowing Ukrainian folklorist) M.Hayday. This article comes to print at the time when Ukraine celebrates the 125th birthday Anniversary of K. Kvitka and the reader can see the general overview of the Kvitka's work during his life time on collecting and organizing folk songs. The work on the rhythms of folk melodies and other theoretical questions of Kvitka's musicological studies are presented as well.

ПУБЛІЦИСТИКА РОМАНА ОЛІЙНИКА-РАХМАННОГО І УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНОПОЕТИЧНЕ СЛОВО

Володимир ПОГРЕБЕННИК

Роман Рахманний (справжнє прізвище Роман Олійник, роки життя 1918—2002) — визначний публіцист, есеїст, історик і літературознавець, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка. Він — автор сімнадцяти книжок, зокрема тритомника "Україна атомного віку" (Торонто, 1987—1991), вибрані есеї з якого увійшли до виданих 1997 року у Києві "Роздумів про Україну", понад 1300 статей в українській і західній періодиці, в тому числі з проблем української культури. В творчій спадщині одного з екзильних "найактивніших і найпомітніших публіцистів та аналітиків" (Іван Дзюба) важливе місце належить самобутньо осмисленій українській народнопоетичній традиції.

Один із чотирьох синів селянської родини з села Підністряни на Жидачівщині, Роман успадкував від батька Дмитра і матері Розалії, діячів "Просвіти", потяг до знань і культури. Сім'я хліборобів, рідне село і властивий йому фольклорний "клімат", українська духовна і матеріальна культура формували

юнака та його братів (один із них, Іван, загинув 1944-го року як вояк УПА; інший, Степан, – доктор політології, полковник армії США й консультант Міністерства оборони України). Роман Олійник після народної школи навчався в рогатинській гімназії. Коли польська влада припинила її діяльність, здобув матуру у Львівській гімназії. У 1944 році із відзнакою закінчив Львівську богословську академію, ректором якої був Йосип Сліпий.

Учителював і працював у мережі ОУН, а перед загрозою більшовицької окупації емігрував на Захід. В Європі, зокрема, виконував доручення ОУН, працював як журналіст, несучи слово правди про події в Україні. Після переїзду в Канаду знаний публіцист був співзасновником Ліги визволення України (1949), головним редактором газети з "відфольклорною" назвою "Гомін України", членом редколегії журналу "Сучасність", керівником українського відділу "Радіо Канада". В 1962 році захистив у Монреальському університеті докторську дисертацію (не так давно видана в Україні під назвою "Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки)"), якийсь час читав лекції з української літератури в авторитетному університеті МекҐіл.

Рідна народна творчість, не забута за океаном, увійшла до численної і вагомої творчої спадщини Романа Олійника-Рахманного у досить широкому спектрі жанрів. Його становлять кобзарські думи, різнорідні пісні, казки і перекази, характерні зразки "малих" форм фольклору. Питома вага спілкування з багатющим світом української усної народної творчості в ньому висока. Крайні "полюси" такого контактування – від принагідних мінімальних аплікацій до наскрізного компонування статті в "відфольклорному" жанрі та в основі самобутньо розбудованих традиційних образів (у "Думі про наймолодшого брата"). При цьому в оперативне поле маестро журналістського пера потрапляли не тільки формоутворюючі моделі, що походили із всеукраїнського фольклорного ансамблю, а й подекуди характерні зразки регіонального побутування – наприклад, із Лемківщини в "Слові..." на її оборону. Найчастіше вияви публіцистичної асиміляції народнонаціональних прототипів припадали на 60–70-і роки, що має своє пояснення обставинами життя українства в УРСР і країнах-сателітах Москви.

Найбільш показовий у плані специфіки спілкування публіциста з фольклором – есей "Дума про наймолодшого брата" (вперше опублікований у "Сучасності" за 1965 рік). Він укладений, згідно автокоментаря Романа Рахманного, в рамки "Думи про втечу трьох братів з Озова". Тож експліцитно "відфольклорна" "Дума про наймолодшого брата" є однією з вагомих ланок в історії актуалізуючої асиміляції надзвичайно популярної кобзарської думи, відомої в численних записах від початку XIX століття до нашого часу. Невигаслу популярність символічних сюжету й образності для власних інтерпретаційних розбудов іще раз довела (вже після публікації статті) "Думою про братів неазовських" Ліна Костенко.

Цікаво в формальному плані, що вже зачин "думи" Романа Рахманного виявив його іпостась наратора-фольклориста. Бо ж саме в цій функції виступив автор, коли ствердив через порівняння з епосами інших народів найвищу трагічність твору про озівських братів, а також здефініював стиль думки і вислову в думі як класично простий, майже євангельський. Те саме скажемо про зачинну атрибуцію архетипу як думи саме козацької. Цим фольклорний шедевр прилучено до того тематичного пласту кобзарського епічного репертуару, що присвячений збройним змаганням козацтва проти татарсько-турецьких нападників, тяжкому пробуванню чубатих невольників у "*темних темницях*", їхній мрії про волю, що не часто ставала дійсністю. Фольклорний первень думки публіциста поєднав такі аспекти: історичний ("Дума про втечу трьох братів..." як найтрагічніша картина життя в Україні – й не тільки між 1471 і 1696 рр., коли цей твір міг постати); емоційно-рецептивний (в апеляції до всіх читачів, які ще малими хлоп'ятами ридали "щирими сльозами, читаючи десь у куточку" прегарну думу); естетичний – в акцентуванні поетичності цитованого архетипу. До речі, джерелом цитацій став, очевидно, один із найвиразніших варіантів думи, відомий у записах Цертелєва з Полтавщини 1814 року, Білозерського з Чернігівщини 1852–1854 рр. чи Манжури з Харківщини 1875 року.

Обрамлююча артистична композиція есею, важлива для розуміння майстерності автора, підпорядкована алюзійному спроектуванню сюжетного вектора думи на історичний досвід ук-

раїнського не так родинного, як "ройового" громадського життя: "Пригадуєте, читачу, як ми в юності нашій дивом дивувалися, прямо вірити не хотіли: — Хіба ж це можливе серед українців, аби *старші брати наймолодшого брата не порятували у потребі великій?*[1]" (виділення наше — *В. П.*). Принагідно відзначимо тут кумулятивну дію метроритміки думи на стиль автора, котрий свідомо, проте й під її сугестивним впливом, ритмізував власну "прозову" мову. Адже виділені вище курсивом рядки вклалися в "народно-мелічні коліна" варіації народнопісенного розміру 6 + 6 + 6 + 7 + 6 + 7 за прориву думної тавтологійної внутрішньої рими "ати" — "ата".

Вивірення колізії думи (відповідь братів "Гей, ми і самі не втечемо, І тебе не візьмемо...") реаліями складного життя зумовило в Романа Рахманного неочікуване і, здавалося б, природне тут розгорнуте накладання мотиву думи на матрицю українського життя різних історичних епох. Так оформився філологічний концепт — значної ваги межових ситуацій у красній словесності. Постав навіть критичний закид на адресу тих українських письменників, яким не вистачило, як Франкові чи Коцюбинському, Стефаникові чи Винниченку, творчої винахідливості для відкриття у житті своїх земляків не "одного деталю, гідного Софоклого чи Шекспірового пера" (Р. Рахманний).

У цитованому гарно скомпонованому і добре структурованому есеї фольклористичну преамбулу змінила зав'язка з метафізичною назвою "Поза межами добра і зла", що спроектувала думу про братів на реалії XX століття. В ній констатовано: українському читачеві недосить милуватися власне мистецьким компонентом "трагічно-прекрасної думи" чи подумки вглиблюватися в саму тільки межову філософську ситуацію. Прецінь "трагічна доля наймолодшого брата, покинутого старшими братами на безлюдній і безводній окраїні землі української, пригадується у зв'язку з сучасною життєвою обстановкою значної кількості українців"[2]. У цьому зв'язку в шатах образно-публіцистичного мислення висловлено тривку культурологічну істину про те, що вельми часто книжки відтворюють "живі фраґменти життя живого..."

Самобутній за своїм характером політичний розвиток українознавчої думки дозволив автору прикласти майже пророчий лад "Думи про втечу трьох братів з Озова" до межової ситуації буття-небуття українців у РРФСР і залежних від Кремля тодішніх комуністичних державах, як "народні" республіки Польська, Румунська і Чехо-Словацька. Історизмові мислення Романа Рахманного його читачі завдячили реалістичною картиною гіркого становища українського етносу в Росії від 20-х рр. Зі згортанням політики українізації він залишився без шкіл, часописів, узагалі поза "обслуговуванням культурою". Остаточно ж русифікацію царського зразка, як ми тепер добре знаємо, а у середині 60-х мужньо та справедливо ствердив автор, замінив курс на повну асиміляцію, лінгво- й етноцид.

Образні конструкції думи, ці розсипані в тексті художні "скріплення" викладу, підсилили критичний пафос у висвітленні пекучої проблеми. Його об'єктом закономірно став київський уряд — байдужий спостерігач обмеження прав українства в ПНР і НРР, "співвинуватець у гнобленні українців на території Російської Федерації"[3] (на жаль, остання проблема належним чином не розв'язана й досі, тож статтю рано "списувати в архів" історії). Вислужництво київських партійних бонз перед Кремлем слушно пов'язується з браком національної і людської гідності. Початками цього виступають у статті слова старшого брата середущому, що становлять архетип родового українського себелюбства:

"Старий отець-мати помруть,
Дак будем наполу ґрунти-худобу паювати,
Не буде третій між нами мішати..."

Наведена репліка явила не єдиний, згідно автора, повчальний момент козацької думи. Адже невдовзі впали старші брати, порубані яничарськими ятаганами. Подібно покпила "лукава доля" (це "загальне місце" фольклору показує і силу впливу на Р. Олійника народної за походженням образності, й органічність перебування публіциста в обраній манері) з самих тих бонз і їхніх прислужників. Адже люта ординська погоня накрила і їх хвилею сталінських репресій. Осторога, що випливає з цього історичного висновку, увиразнена не тільки проектуванням думи на факти радянської дійсності, а й висловлена за допомогою народної паремії "На похиле дерево й кози скачуть". Новий її сенс "опритом-

нення” правлячої верхівки (марний, звісно, кажуть-бо теж серед народу: “Горбатого могила виправить”) розширив семантику художньої й белетристичної інтерпретації цієї приповідки від часу Івана Котляревського. В його “Наталці Полтавці” вона виражала лише впослідженість родини після смерті Терпила. Як вивершив публіцист центральну частину статті-есею “Відповідальність найстаршого брата”, за подібної ситуації, згідно української звичаєвої традиції, батька-опікуна мав би замінити саме він, старший брат (контекстуально цей образ прочитується як УРСР і її громадяни). А що так не сталося, вершинне закінчення частини має метою — попри позірну відстороненість наратора — опритомнити українців. Їм так бракує солідарності вже навіть в окремій державі, неначе живуть вони в ірреальному світі поза межами добра і зла, відокремлено від інших народів...

Цей старшобратній обов’язок прикінцева частина під назвою “Відповідальність середущого брата” приклала до українства західної діаспори. Від найстаршого “кінного” брата з УРСР воно довго чуло (крім прокомуністичних організацій) лиш “очорнюючу лайку та погрози”, отримувало тільки “колоди на своєму шляху”. Хоча вони траплялися, додамо, й після 1991 року, життя підтвердило справедливість висновку публіциста: ніщо не в змозі замінити для середущого брата “впливу суверенної держави і маєстату суверенної культури власного народу!”[4] реального державницького запліччя. Але й за його ефемерності в УРСР’івському варіанті Роман Рахманний, що показово, не сприйняв підміни конструктивної діяльності газетними фразами про гинучу Вкраїну і буцімто єдиних її репрезентантів-еміґрантів.

Навпаки, автор, гранично використовуючи зображувальну фактуру “озівської” думи, ототожнив речників таких гасел із середущим братом, коли той марно шматував і розкидав свою китайку на вказівки шляху найменшому пішаниці. Задля захисту єдинородних братів, силоміць одлучуваних од материзни, запропоновано цілу кампанію спільних заходів українців вільного світу включно з моральним тиском на Київ через відвідувачів із України. Атмосферу зустрічей із ними метафорично вподібнено настроєві з “Казки про дивну сопілку” — “Помаленьку, козаченьку, грай, ти мого серденька не вражай...” Образність цієї казки, записаної, виданої й “олітературеної” Лесею Українкою, опрацьованої Олександром Олесем і Миколою Вороним, під благородним пером Романа Рахманного ще раз зажила сливе художнім життям: “треба запитаннями про пекучі українські справи стиснути міцно — немов дружніми долонями серце їхнє...; якщо воно українське, воно відізветься людським, українським голосом на поклик наймолодшого брата”[5]. Не гола риторика — майстерність викладу “на нуту народну” (Іван Франко), емоційне злиття з благанням розпуки наймолодшого брата визначили сильний і мистецький пуант статті. На всіх байдужих до того волання покладає вона відповідальність за покинення братика “на Чорному шляху чужоземної неволі: безводдя, безхліб’я і безправ’я”.

Викінчення публіцистичної “думи” типологічно зіставне з синкретизмом ідейно-публіцистичного цілого поеми “Гайдамаки” Тараса Шевченка. Бо обидві ввібрали критично-полемічний компонент, високу мрію про краще майбуття, звернення до громади й таке інше. Р. Рахманний переконливо змоделював можливі рецепції свого писання земляками, “засліпленими” різними ідеологічними настановами, — самовдоволену, добродушну, скептичну їх реакції. Найпосутнішою серед них виявилася та, властива загалу читачів обабіч залізної завіси, що прийняла вистраждані думки так, як молодший брат китайку, до серця прикладаючи та промовляючи щире слово-молитву: “—Ні, без болючого почуття солідарности... нам ніколи не бути нацією! Тож виведи всіх нас, Боже, на шлях український. Визволь нас із неволі чужоземної — економічної, культурної, політичної; а насамперед — із нашого власного рабства духовного. Щоб ми врешті всі не лише звалися українцями, але й відчували, як одна велика українська родина; щоб ми вірно стояли всі один за одного; щоб у кожному з нас ім’я українець звучало гідно й гордо; щоб врешті ми стали людьми, як інші люди, та народом, як усі інші народи. Без того почуття ми далі житимемо поза межами добра і зла, немов три брати, вічно тікаючи з озівської неволі”[6].

Підсумовуючи аналіз есею, ствердимо: “Дума про наймолодшого брата” розкрила кращі риси таланту публіциста, який осягнув досконалість у створенні “відфольклорно”-літе-

ратурної форми, компонуванні есею, принципах "роботи" з епічним національним надбанням. Фактично Роман Рахманний запропонував для вжитку нову жанрову модифікацію, засновану на сплаві проблемно-політичного письма з відстояною традиційною формою, переосмисленою ідейно й художньо. Факт у такій високоорганізований структурі є ядром, об'єктом емоційно наснаженого коментування. Барви ж думної палітри є яскравою мистецькою канвою, стильовим артистичним прийомом, формоутворюючими значущими подробицями, врешті "фірмовим знаком" есеїста, залюбленого в дивовижному народному ліро-епосі та вмілого в підпорядкуванні його колізій та образів суспільно вагомій тривозі.

При моментальному реагуванні на помічені загрозливі тенденції національного життя іще не раз ставали в пригоді публіцисту конструкції кобзарських дум. Наприклад, у контексті розкриття тяглості державної ідеї в свідомості українців іще за лихоліття чужинецької влади значення великого вченого і державотворця посутньо окреслено на підставі взаємодії з заголовним антропонімом іще однієї з відоміших дум (присвячена М. Грушевському історична розвідка "На шляху до Великої України", опублікована в часопису "Нові дні" 1967 року). Зокрема, тут наголошено: завдяки Грушевському наш народ перестав бути бездольним "Хведором Безрідним"* на роздоріжжях східноєвропейської історії.

При історичній констатації ж відступництва української давньої еліти від батьківської мови і традиції (в статті "Коли ще звірі знали українську мову", опублікованої у "Новому шляху", 1979) публіцист доречно застосував іншу універсальну формулу — з думи "Маруся Богуславка", що має багатющу літературну історію. Як мотиватор виречення рідної мови суспільною "сметанкою" тут було введено достеменний, хоч усічений, автокоментар Марусі: побусурменилася вона "для лакомства нещасного". Публіцист-історик протиставив такому "потурченню" свідоміший простолюд і наново сформовану демократичну інтелігенцію.

Українську народну пісню Роман Рахманний осмислив як справжню українську славу. Трактував її як вислів душі, "зовнішній вираз внутрішнього світу української людини"[7]. Будучи водночас високим ідеалістом і людиною практичного діяння, пов'язував із нею, неначе з материнською молитвою, надію на порятунок із чужинецьких океанів українських потопаючих душ — з одного боку. З іншого, пам'ятаючи науку Т. Шевченка, П. Куліша, В. Антоновича і М. Драгоманова, вважав її вчителькою. Тією, що спонукає прислухатися до потреб сучасного українського поспільства, вчить міркувати, доходити власних висновків і на цій підставі цілеспрямовано діяти.

Траплялося, автор навіть намагався підійти до козацької теми українського фольклору "від супротивного", тобто перебільшено критично як до архаїчного голосільницько-шароварного пласту "з пропащого минулого" (стаття "З антени української душі" — "Свобода", 1977). Але й тоді, прочувши серцем і вдумавшися в слова, наприклад, пісні "Ой закувала та сива зозуля", згармонізованої Петром Ніщинським у довершений хор, — дійшов висновку про її свіжий, актуально-болючий вплив. Коли запорозькі молодці в святую неділю пораненьку оплакують свою невольницьку недолю — в кожному ще живому українському серцю зроджується гостросучасна асоціація. Висловлено її в пісенному стилі, що виявляє свою спроможність вражаючого відгуку на животрепетні події. При цьому фольклорні конструкції тактовно транспонувалися і контамінувалися ("— Повій, повій, вітре, на Україну, де сонечко сяє...", "Гей, як зачули султани... та й звеліли ще більші кувати кайдани...")

Роззосереджено перенесено в статтю фольклорний осучаснений мотив визволу рідних із нової, московської неволі ГУТАБ'ів, і традиційний образ моря, сповненого козацькими чайками. В епічному дусі створено авторські тавтології ("думу думають", "пишуть-розповідають"). Тактовне їх уведення оздоблює політологічний сенс частини "Тирани незмінні", сприяє наданню "фольклористичній" статті-студії міжчасового сенсу. Вивершено ж її особистісним "прицілом": тільки той, хто має антену людської душі, відчує і зрозуміє пісенну осторогу матися на бачності, щоб не втратити сонце волі.

Осмислення процесу ширення рідних пісень "навіть під осоружним московським ре-

* Як відомо, турки застали цього курінного отамана при обіді, постріляли-порубали й покинули над Дніпровою сагою. Вже неживим у більшості варіантів думи знайшли його козаки та поховали за звичаєм. Тож дума продиктувала значення героя не як ренегата, а як жертви.

жимом" і сприйняття всіма фібрами душі чудового виконання українських пісень хоровими ансамблями Заходу привело Романа Рахманного в статті "Немов материнська молитва" ("Новий шлях", 1977) до усвідомлення важливої істини: пісня органічно єднає українців в одну велику родину-націю. Виконувала пісня й компенсаторну функцію. В часи драконівських утисків вільного слова, замінюючи "книжну" поезію, вона оберігала від замулення історичну пам'ять загалу. Тому, наголосив публіцист, усі нападники без вагань знищували кобзарів, засилали в Сибір або на Соловки поетів. Наступ на рідну пісню, "традиційний себевислів української людини", вівся й через писання на офіціозне замовлення (колективне вимушене величання "орла з-за гір та високих" — "батька" Сталіна). Також — через фальсифікування пісенної автентичності (коли "широке село під горою" стілецької пісні volens-nolens перетворювалося на "червоне").

Автор дав полемічну відсіч тим "заламанцям", які, прислужуючись, твердять про "фольклорний рівень" як вияв буцімто слабкості художньої творчості українського народу. Оберігання-піднесення нашої "пісні-поезії" привело в статті до визнання необхідності цінувати її понад усе в світі як сутність української душі. Бо ж вона, "немов материнська молитва, невидимим якорем із дна чужомовного моря видобуває своїх синів і дочок та притягає їх до берега української спільноти"[8].

Свободу мисленого перебування в світі різнорідної пісенності "багатонаціональної Країни Рад", уміння адекватно, нехай у дечому й дискусійно, поцінувати політико-моральний сенс привітаних режимом співів виявила стаття-дослідження "Не співайте мені сеї пісні" ("Вільна думка", 1974). Вона є, властиво, словом на захист права українського, грузинського й інших народів на національну, політичну свободу, вільні думку, слово і спів. Українська пісня "Розпрягайте, хлопці, коні!", грузинська "Суліко" ("Дівчина") тут фігурують серед широко виконуваних там, де "так вільно дише людина" — в сталінсько-брежнєвському СРСР.

Роман Рахманний, пластично зобразивши в статті вересень 1939 року, розкрив неспівмірність гасел і дійсності. Він пов'язав таке культивування лірично-розслаблених станів пісні пропаґандивною метою Москви тримати підкорені нації психологічно роззброєними, без пам'яті про героїчне минуле. Проблема "Якщо завтра війна" таким чином цілком делегується тій силі, що в пісенному попурі совєтських мелодій означена "Москва моя... моґучая" і "Родіна слишит, родіна знаєт".

Роман Рахманний, удаючись до політичного обігрування пісенних реалій, за допомогою художньо-публіцистичної умовності створив панорамну картину батьківщини. В ній сорок мільйонів українців копають "криниченьки" і "далі носять воду москалям", а розсідлані козацькі коні "вигибають по колгоспах разом із замореними нащадками запорізьких вершників"[9]. Лиш зрідка їм розв'язують рота та дозволяють заспівати "Розпрягайте..." та ще "Через нашу хату вже качки летять..." Резигнаційний дух цих пісень, немов нервово-паралітичний газ, оповив душі українців і в країнах Заходу. Розпрягти політичних коней закликали їх, на думку автора, речники Товариства "Україна" — тоді підмурівка КДБ — Юрій Смолич, Олександр Підсуха, Федір Маківчук і інші. Тому публіцист, тривожачись долею рідної нації і вірячи, незважаючи ні на що, в її генія, рішуче повторює слідом за Лесею Українкою: "Не співайте мені сеї пісні!" Можна не сприймати загостреного розуміння автором двох ліричних пісень, але в активній протидії намаганням роззброїти українство йому не відмовиш...

Ідейно прилягає до схарактеризованої вище проблематики лейтмотив, що оформився в результаті огляду вільної української преси за 1982 р., зокрема бразильського часопису "Праця" (стаття "Редактор як духовно-політичний провідник": "Свобода" за той же рік). Він є таким: якби ми щодня проспівали хоча б одну церковну пісню зі збірника, виданого в Прудентополісі, чи колядку, чи щедрівку — зберегли б досконалішою рідну мову, "стали більш завершеними українськими людьми"[10].

Цей аспект пісні як Ангела-Охоронця душі (розроблений у письменстві Богданом Лепким) продовжено в статті-мемораті під назвою "Слів із пісні не викинеш, ідеї не заміниш" ("Свобода", 1980). Заснована вона на розповіді диригента Нестора Городовенка про концерт перед Сталіним і його опричниками. Тріумф хору породив неочікуване запитання горця

з Кремля: чому співаки не виконують глибоких церковних пісень? Невідомо, була це провокація сталінського типу чи вождь так вивчав можливість використання впливу цих пісень уже з пропагандивно зміненими словами.

Та це, власне, не так і важливо в порівнянні з теоретичними висновками Романа Рахманного, що становлять внесок у мистецтвознавство і музичну фольклористику: 1) неповторною є сила творчого людського духу, натхненного самопожертвою Спасителя; 2) ідея пісні поєднує слова з музикою, тому її не можна сфальшувати; 3) при спробі підміни слів вони зблякнуть через музику, в якій живе ще ідея вилучених слів; 4) "чужа" мелодія навіть без слів тягне за собою чужу ідею; 5) "українська ідея може жити, прийматися в українських душах і розвиватися в нові творчі паростки тільки при передумові, що цю ідею нестиме українське слово, нерозривно пов'язане з українською музикою — світською чи церковною"[11].

Питома вага і форми присутності народнопісенних компонентів у Р. Олійника різняться. Надибуємо серед них латентні, ледь угадувані фольклорні "знаки". Наприклад, публіцистичний топос "по цьому боці греблі" ("сучаснівська" стаття 1965 р. із назвою за Докією Гуменною "Діти чумацького шляху за кордоном") мнемонічно нагадує про ту пісенну греблю з насадженими шумливими вербами. В іншому випадку зустрінемо й засоційований, розкритий автором "слід" часового означення відомої пісні. В репортажі про події одного тижня з народною назвою "Самі себе в ярмо запрягають" ("Наша мета", 1964) кремлівський coupe d'etat чи переворот відтворено в такий цікавий спосіб: "А тим часом у четвер (ритм авторської мови тут ознака майстерності. — *В. П.*), неначе в народній пісні "Ой не ходи, Грицю...", вже не стало Хрущова"[12]. В літературній історії баладної пісні про отруєного Гриця, докладно висвітленій іще Павлом Филиповичем, її сегмент ніколи не був часопоказником доби насильної зміни володаря.

Більш докладної уваги й аналізу занурення вимагають інші приклади. Адже в хвилюючій статті "Поклик матерів України" ("Національна трибуна", 1990) синтезовано різні вищезгадані способи. Зокрема, сказати б, "монографічної" лейтмотивності, резюмованої "ідеологічності" спілкування з пісенністю, принагідних латентних пісенних аплікацій повістування. Тож — степ України. Тут уже давно відгриміли гармати Другої світової війни. Але українські матері все ще ходять "на курган" виглядати свого солдата. Декотрі з цих "журавликів" із далекої служби з московських казарм повернуться до "журавок" тільки в "цинкових мундирах". Таке смутне продовження популярної пісні, що стала народною: льон цвіте, а мати жде з дороги сина...

Публіцистові болить неувага чоловічої громадськості Сходу і Заходу, зачарованої "перебудовою", до цієї несвітської кривди: протестують-бо тільки жінки. То чи адекватною є реакція зворушення на "Льон цвіте" — "пісню про ходіння матері на курган болю", неначе запитує автор. Звідси — драматизм його фольклористичного концепту: "Віковічний біль українських матерів вилився в історичних і побутових піснях нашого народу — голосіннях по втраті синів на чужих війнах і на чужій роботі"[13].

1970-го року Р. Олійник виголосив "Слово в оборону Лемківщини" — доповідь на Десятій зустрічі українців Лемківщини, видану крайовою управою Об'єднання лемків Канади (Торонто, 1974). Цей прекрасний зразок його ораторсько-художнього і воднораз політичного стилю "інкрустований" концептуально вжитою фольклорно-літературною виражальністю. На міцному й високому просторі першої частини "Слова..." виростають три дерева, й ця символіка у виступі наскрізна. Формується тріадна, відповідна народній числовій і деревній символіці, архітектоніка матеріалу, згрупованого в частинах "Дерево жалю", "Дерево зневіри" та "Дерево лицемірства". Архаїчно-естетським є початок "Дерева жалю": "*А що перше дерево, то* наш великий жаль за кривди, заподіяні нашим землякам..."[14] (виділення наше — *В. П.*). Його створено за колядковою моделлю. Її архаїка відбила триярусний архетип "світового древа". З фольклору він перейшов у довершену колядку Лесі Українки "Ой в раю, раю, близько Дунаю...".

Есеїст застеріг: коли дерево жалю виростає на березі своєї "вавилонської річки", то воно може затуманити горем зір людини. Тоді їй тільки й лишається, що плакати за своїм Сіоном. Так напівзаховані алюзії 136-го з псалмів Давидових постають у свідомості ерудованого реципієнта на тлі багатющої мис-

тецької історії псалма-тужіння за втраченою святинею над вавилонськими ріками. Нагадаємо: найвизначніші його українські літературні переклади та переспіви належать Тарасові Шевченку, Миколі Костомарову, Якову Щоголеву, Лесі Українці. Вони тягло слугують, зокрема в Романа Рахманного, ввиразненню думки, яка в естетичній свідомості українства відбита крилатою фразою "жаль ваги не має...". В синкретичнім "Слові в оборону" її повідано "відшевченківськи"-тестаментарно: "Поховайте та вставайте, Кайдани порвіте І вражою злою кров'ю Волю окропіте!" Р. Олійник-шевченкознавець оригінально витлумачив латентне емоційне живло цитованих рядків. Як він їх дешифрував, великий Тарас перейнявся тут, мовляв, неспокоєм: аби вкраїнці в тузі від утрати свого "провідника-кобзаря" не розгубилися й не втратили жагу виборювати права людини і батьківщини.

Заклики Кобзаря і мотиви народних лемківських пісень визначили вигини етнодидактичної думки "Слова". Тужливість ностальгійної пісні "Ой верше, мій верше..." заперечується і відкидається як невідповідна загальнонаціональній потребі змобілізуватися, опертися гнобленню. Тож автор запропонував підхопити краще ту пісню, що її співає молода лемкиня з-над Попраду:

В зеленім гаю древка рубаю.
Аж до Дунаю тріски падають...

Ці акорди дали поштовх розгортанню образного апологу на захист лемківської "живої частини живої української нації", всіх українців від Підляшшя до азійських, тоді совєтських республік. Автор виступив на оборону їхнього зневаженого права бути собою на власній землі. Права жити, молитися до Бога, господарювати — по-своєму. Цитована лемківська пісня в такому контексті стала тією "кладочкою", що веде до берега пам'яті про краян, замучених по Талергофах, Авшвіцах, Бухенвальдах тощо, по тюрмах Львова, Києва, Москви, по сибірських таборах — тільки за любов до своєї України! Тим-то необхідно в наших душах, як масштабно розбудував посвоєму автор мотиви пісні, рубати замашною лемківською сокирою дерево українського великого жалю. Тоді тріски його через артерію наших рік рознесуть по національному організму пам'ять про замучених і розстріляних. А живим братам і сестрам ізвідусіль нагадають: їх не забуто. Не захистити їхнє право і правду, нагадує Роман Рахманний через три десятиліття, було би справжньою ганьбою для всіх тих, хто живе на волі й у статках.

Центральна частина майстерної "орації" на дружній і гостинній зустрічі земляків у Торонто скомпонована навколо другого з новознайдених образів-символів, а саме дерева зневіри. Воно, могутнє й високе, глибоко вкорінене в ґрунт нашої національної свідомості. Це — зневіра в національних силах свого народу. Історично простежено проростання дерева зневіри в добу Національно-визвольної війни, очоленої Хмельницьким. Цим ствердженням автор виявив критичність щодо мінімалістичної політичної концепції. Вона оформилась у фольклорному вислові зоримованим гаслом "Знай, ляше, — по Случ наше!" (в статті 1982-го р. "Актуальність самостійницьких ідей" це гасло теж фігурує як вияв поміркованості козацької концепції).

Їй Роман Рахманний протиставив ідею гетьмана Богдана "Прожену ляхів за Віслу!", патріотичну пам'ять холмщаків і підляшан — співгромадян української середньовічної держави Галицько-Волинське королівство. В наведеній нижче цитаті публіциста змінив справжній фольклорист (хоча повністю "паспортизація" не відбулася — пам'ять людини не безмежна): "На руїнах нищеної польськими шовіністами української православної церкви на Холмщині влітку 1938 року місцевий селянин розказував мені про ту сокиру, "воєнний топір великого Богдана", що "запався в землю" тоді, коли українські козацькі війська почали відступ на схід, за річку Случ. "Колись ця сокира вирине з-під землі на поверхню; якщо її знайде щирий українець, той відвоює право Холмської землі далі належати до української батьківщини-держави", — розказував той селянин давній переказ. Йому дерево жалю, на вид ще однієї зруйнованої української святині на українській землі, не притьмарило його розуміння суті української державницької проблеми"[15].

Основний пафос цієї частини "Слова" — полемічне доведення резигнаційної неповноти зору (й української картини рідного світу) навіть тих патріотів, кому дерево зневіри "закрило вид на всеукраїнську проблему". Тому ав-

тор актуалізував їм на противагу державницьку настанову й набуток лемків Б.-І. Антонича, В. Кубійовича, Ю. Тарновича. Врешті, центральним нервом "Слова" є ідея спільного рубання того дерева у наших власних душах як запоруки неспотвореного погляду на світ.

Міжнародне, проте й українське, дерево лицемірства, ще раз дала змогу пізнати третя частина прилюдного виступу. Це тегерансько-ялтинські далекосяжні акції великодержавного переділу кордонів по живій плоті України. Результат цього — те, що сучасна територія нашої обкраяної держави залишилася мінімальною. Авторемінісценції зі статті "Українська міжнародня політика з позиції сили" та з "Думи про наймолодшого брата" в сув'язі з фольклорними, шевченківськими (до них зараховуємо інвективи на адресу київських "головачів", бездушно інертних щодо української меншості в інших "союзних" і "соцтабірних" республіках) та "самвидавівськими" джерелами визначали природу поетики аналізованого есею.

Деревну символіку, самобутньо опрацьовану виступом, вивершили висновки. В них мислена мандрівка на сам вічнозелений шпиль "нашого спільного національного мислення" посприяла усвідомленню необхідності захисту Лемківщини з усеукраїнського верхів'я зору. Це, в свою чергу, породило в "сценарії" твору умовну дію знищення трьох дерев, що внеможливлювали ширшу перспективу зору і дії. Тільки послідовною діяльністю на підтримку рідного брата українство зможе виправити історичний календар і цим випростати й зміцнити свій становий хребет. Тоді-то й оновиться прадавня пісня про лемківський зелений верх і вирине з-під землі воєнний топір великого Богдана. Тож обнадієне цією вірою "Слово в оборону Лемківщини" вповні розкрило: критично-полемічна функція публіцистичних ораторських виступів Романа Рахманного неодмінно доповнювалась ідейно-образним їх профілем. У цьому разі — закликом до кардинальної перебудови української суспільної свідомості щодо наших братів із окраїнних земель. Публіцистичним прийомом концептуального донесення й емоційно-естетичної виразності стала в "Слові" майстерна й суцільна трансформація "прикордонного" пласту української пісенності.

В арсеналі публіциста зустрічаємо й інші, ніж у "Слові", частковіші форми "присутності" фольклорного космосу, підпорядкованого власному ідейному замислові. Одна з найбільш цікавих серед них — доречне "обігрування" з наступним переосмисленням народних пісень, поезії, вірувань (у контексті умовності — у медитації "Коли ще звірі знали українську мову"). Принагідні фольклоризми посприяли виразності екскурсів і зближень. Наприклад, літописне прислів'я "Пропали, аки обри" малює перспективу наїзників на нашу землю саме так, як це формулювалося від літописців до В. Стуса ("На вавилонських ріках України"). А для критики деяких амбітних діячів і нескоординованості діяльності ними очолюваних установ ефективно прислужилася танцювальна примовка до гагілки "Ми кривого танцю йдемо... а ми тому танцю не виведем кінця"[16].

Суміжні художні системи, література і фольклор, допомогли окреслити два етнотипи: тих, хто не бажає, як Т. Шевченко, "спати ходячими", і підлеглих сонному спокою. Останній стан іронічно увиразнено за допомогою рядків колискової пісні "Ходить сон коло вікон, А дрімота коло плота". Фольклорна аплікація служить також для введення in media res. Так було зі зрослим на казковому прикорні протиставленні: народ, мовляв, — це не якийсь борець-Кожум'яка, існуючий окремо від своїх суспільних установ. Воно посприяло виразному й реальному, на противагу всякій казковості, розгортанню роздуму про несприятливу ситуацію рідного народу в маріонетковій псевдодержаві.

Зірке око Романа Рахманного добачило речі симптоматичні навіть у "перчанськім" анекдоті про п'яну рибу. В забрудненій спиртзаводом річці вона вертає додому з піснею "Шумел камыш". Ця російська пияцька пісня, прокоментував публіцист, показала: видавці й художники популярного журналу таким чином визнали, що пересічний український читач уже реагує, як пересічний росіянин. Українці, маючи навіть вищий репертуар ("Як засядем, браття, коло чари..."), й тут поступилися. Все витіснив, при нестачі національної відпорності й гідності, "Камыш". І в такий спосіб окупанти намагалися втримувати українську націю на рівні "фольклорного народу". Винен у цьому, звісно ж, не український фольклор, у якому не бракує ні "кон-

курентноздатних”, ані героїчно-епічних творів. А що з ним і з його носіями виробляли вороги — вже всім відомо й в Україні...

Схарактеризованими “зустрічами” з національно-народним світом фольклору, звичайно, не обмежується спілкування з ним публіциста. Можна було б іще вести мову про функціонування в творчості Р. Рахманного, наприклад, опрацьованих попередниками-поетами апокрифічно-легендарних сюжетів, деяких маршів і пісень літературного походження. Але й так сторінки “України атомного віку” й “Роздумів про Україну”, присвячені українській народній творчості, показують: есеїстика і публіцистика Р. Олійника закономірно черпала з фольклорної криниці чисту й живу воду патріотичної ідейності й естетичної краси. Тісно пов’язана з історією і політикою, з літературою й іншими видами мистецтва, публіцистично-художньо освоєна уснопоетична творчість українського народу стала під гострим пером Романа Рахманного довершеним ліричним чи драматичним, оптимістичним чи й сумоглядним засобом донесення до читача важливих уроків екзистенції українського народу, способом наочно розкрити набуті етноментальні вади. Слава України, наші думи, пісні, легенди тощо підпорядковані Романом Рахманним високій меті подолання духовної і фізичної неволі. Актуальність “прочитання” ним фольклорних моделей була визначена вмінням автора побачити навіть за незначним, здавалося б, фактом, важливу суспільну проблему, адекватно оцінити її й відтворити з небайдужим серцем гідної української людини, державника-патріота, високообдарованого публіциста і вченого.

1 *Рахманний Роман.* Україна атомного віку // Есеї і статті. 1945—1986. — Торонто: Видавництво “Гомін України”, 1987. — Т. 1. — С. 375.
2 *Там само.* — С. 376.
3 *Там само.* — С. 378.
4 *Там само.* — С. 384.
5 *Там само.* — С. 388.
6 *Там само.* — С. 389.
7 *Рахманний Роман.* Україна атомного віку // Есеї і статті. 1945—1990. — Торонто: Видавництво “Гомін України”, 1991. — Т. III. — С. 583.
8 *Там само.* — С. 161.
9 *Рахманний Роман.* Україна атомного віку... — Т. I. — С. 566.
10 *Там само.* — С. 135.
11 *Там само.* — С. 618.
12 *Рахманний Роман.* Україна атомного віку... — Т. III. — С. 372.
13 *Там само.* — С. 641.
14 *Рахманний Роман.* Роздуми про Україну // Вибрані есеї та статті / Упор. Л. Федорук. — К.: Видавництво Товариства “Просвіта”, 1997. — С. 225.
15 *Там само.* — С. 228.
16 *Там само.* — С. 335.

Roman Rakhmanny (1918-2002, real name Oliynyk) is famous publicist, essay writer, historian and literary critic. The author of 17 books he paid a great deal of attention to the Ukrainian folk poetic tradition. His theoretical ideas on the ethno-musicology are based on his understanding of the importance of the national Ukrainian idea. Folklore models are being analyzed by him in a context of the existentiality of Ukrainian folk, their wish for freedom, which makes Roman Oliynyk's-Rakhmanny not only a writer and publicist but a great patriot of his country. After thje Soviet occupation he moved to Canada, but his soul was always in Ukraine and his entire life was devoted to Ukrainian culture.

ІНДІАНЦІ ПОСЕЛЕННЯ АКОМА В НЬЮ-МЕКСИКО*
(етнографічний нарис)

Олена БОРЯК

"Коли починаєш займатися антропологією, ніхто наперед не може передбачити, куди вона тебе заведе". Ці слова належать Мері Т. Дуглас – провідній американській дослідниці в галузі фольклористики. Вони спали мені на думку, коли у жовтні 2003 року я потрапила до м. Альбукерке (штат Нью-Мексико, США), для участі в щорічному зібранні Американського фольклорного товариства (*AFS*). Тоді до моїх найсильніших життєвих і професійних вражень додалася поїздка до поселення індіанців пуебло Акома, що відоме також під назвою Небесне місто. Воно живописно розкинулося на трьох природних скельних плато, які здіймаються над рівниною на висоті понад 100 м (загалом – 2130 м над рівнем моря). За даними 2000 року, індіанців акома нараховувалося близько 2,8 тисяч. Пуебло (що в перекладі з іспанської означає "народ", а також "село") – це велика група індіанських народів, яка, у свою чергу, поділяється на кілька угруповань, споріднених лише культурно, але не мовно. Індіанці акома входять до мовної сім'ї *керес* (*keres(an)*)[1]. Місце їх основного розселення – центральна частина штату Нью-Мексико, що розташований в південно-західній частині США (Південно-Західна історико-культурна область). Загалом тут у семи селищах-пуебло, крім власне індіанців Акома (за 100 км на захід від Альбукерке), мешкають також пуебло Кочиті (*Cochiti Pueblo*), Лагуна (*Laguna Pueblo*), Санта-Ана (*Santa Ana Pueblo*), Санто-Домінго (*Santo Domingo Pueblo*), Сан-Феліпе (*San Felipe Pueblo*) та Зіа (*Zia Pueblo*)[2].

Дослідники вважають, що поселення Акома було засноване не пізніше XIV ст., а отже сьогодні є одним із найдавніших у Сполучених Штатах. Вперше це поселення було помічене європейцями в 1540 році під час експедиції іспанських конкістадорів під керівництвом Франсіско де Коронадо. Вони повідомляли про селище, яке складалося приблизно з 200 споруд висотою від двох до чотирьох поверхів, розташованих на терасах і орієнтованих із заходу на південь; із ділянками землі, засіяними маїсом; про жителів, вбраних у бавовняний та зшитий з оленячих і бізонових шкур одяг; про одомашнених індиків; велику кількість бірюзи[3].

З давніх часів кожного, хто потрапляв сюди, вражало все – гірський масив із плоским пустельним плато, який раптово виникав серед рівнини, й вузькі та круті кам'яні сходи, викарбувані вручну в скелястому ґрунті – настільки вузькі, що, зустрівшись тут з кимнебудь ще, важко було розминутися (для цього було зроблено кілька майданчиків, на яких можна було відпочити, сходячи на верхівку скелі); і спеціальні комори, побудовані на плато, в яких зберігалося зерно останнього врожаю; і кілька резервуарів (а також великий "басейн") для зберігання води протягом цілого року (для накопичення дощової води, а також снігу, жителі використовували природні ніші у скелястому ґрунті); й система вулиць, на яких височіли дво-триповерхові кам'яні та саманні будинки із численними дерев'яними драбинами замість сходів.

Згідно з переказом, предки жителів Акома вперше з'явилися в місцевості під назвою Шипап. Звідти вони почали рух на південь, і на своєму шляху заснували кілька невеличких поселень, аж поки Ятіку (*Iatiku*) – "мати всіх індіанців" не привела їх до останнього прихистку. Перед тим, як залишити людей, вона чудесним способом звела з-під землі будинок, вказавши, що за цим зразком їм належало будувати житло й надалі. А щоб забезпечити їх будівельним матеріалом, зібрала навколо кілька скель, а також багна (глини) та стовбурів дерев. Так пуебло акома побудували своє місто[4]. Щодо назви Акома, то й досі не існує загальноприйнятої версії її походження. За однією з них – *ako* означає "білу скелю", а *ma* "люди"; за іншою – слово *akoma* перекладається як "місто, яке завжди було". Є й інша версія: повз ці місця проходили індіанці. Шаман, який вів їх, вирішив зупинитися на відпо-

* Складаю щиру подяку своєму колезі пану Василю Балушку за ідею написання цієї статті, а також надані консультації та допомогу в перекладі німецьких джерел.

чинок біля скелястої гори, що височіла серед рівнини, і голосно гукнув: "*Ако!*" Луна відповіла йому: "*Йоко!*", тобто "Ідіть геть". Щоб припинити суперечку між людьми, які не знали, як розуміти ці слова, шаман виклав на землю два яйця — одне блакитне, а друге сіре, і попросив визначити — яке з них папужине, а яке вороняче. Більшість вказала на блакитне як на папужине — вони не могли припустити, що такий красивий птах може мати незугарне яйце. Шаман на їхніх очах розбив його — й з нього вилетіла ворона. Ті, хто помилився, забрали сіре яйце та вирушили на південь (ось чому папуги там водяться у великій кількості). Решта піднялася на верхівку гори, яка уособлювала для них центр всесвіту. Відтепер ця місцевість стала їхньою домівкою[5].

Місто під небом було неодноразово зруйноване. Так, 1598 року губернатор Хуан де Онат жорстоко помстився його жителям за вбивство дванадцяти іспанських солдат на чолі з капітаном Хуаном де Зальдіваром — вони намагалися вкрасти зерно зі складів, розташованих на самій верхівці скелі. Частині вояків вдалося врятуватися — заради цього вони стрибали з високої 45-метрової скелі. Брат капітана — Вінсент — очолив каральний загін іспанців. Поселення було знищене, близько 800 його жителів вбито, 70 воїнів скинуто зі скелі, а ще 600 взято в полон; 500 індіанців постали перед судом та були визнані винними. Їм було визначено суворе покарання: чоловікам, яким виповнилося 25 років, відрізано одну ногу та оголошено про 20 років рабства, жінкам — 12 років; діти, за ухвалою суду, визнавалися невинними і передавалися під опіку священиків до монастирів для "досягнення знання Бога й порятунку душ", що фактично означало навернення їх до християнства[6].

Майже три десятки років після цієї трагедії, на знак примирення з індіанцями Акома, в центрі поселення, на верхівці гори, іспанці ініціювали будівництво храму Сан Естебан дель Рей (*San Esteban del Rey)*, яке тривало до 1640 року. Історія його спорудження є надзвичайною. Щоб звести стіни церкви з каменю та саману (а вони були двометрової товщини й десятиметрової висоти), а також дах, люди Акома мусили транспортувати на верхівку плато будівельний матеріал і воду. Нагадую, до селища вела крута дорога, видовбана в скелі. Особливо важко було з

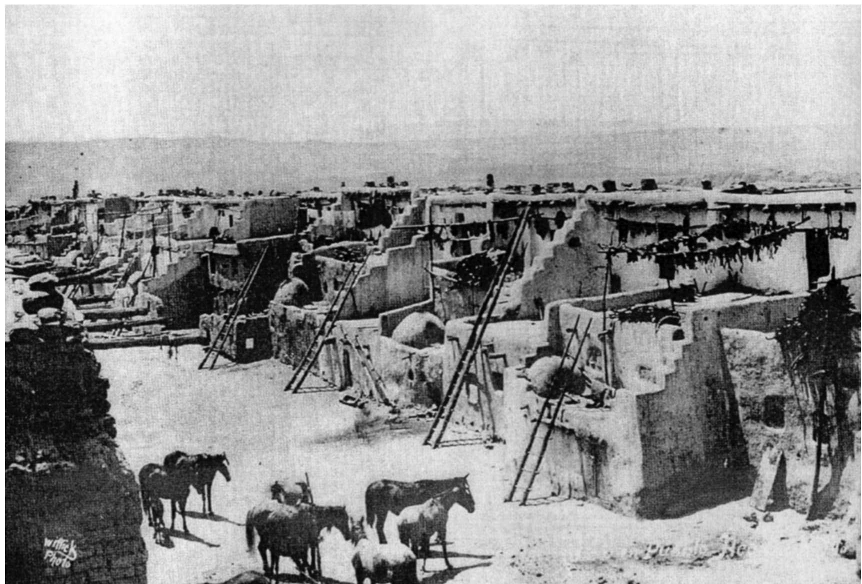


Кладовище біля підніжжя храму Сан Естебан дель Рей.
Репродукція з: *Harold L. James.* Acoma: the People of the White Rock. New Mexico: Rio Grande Press, 1970.

деревиною для кроков та даху — кожен довгий стовбур вагою близько тонни доставлявся до селища Акома від священної гори Тейлор, яка знаходиться за 50 км на північ. Під час підйому на плато доводилося маневрувати між скелями і стежити за тим, щоб не торкнутися стовбуром землі, бо подальше використання такої деревини при будівництві храму вважалося неприпустимим. Додам, що всі роботи виконувалися переважно жінками, оскільки чоловіче населення Акома після жорстокої розправи іспанців все ще залишалося нечисленним. В інтер'єрі церкви можна побачити риси іспанського колоніального церковного мистецтва, які включають у себе ручне різьблення оправи східців, що має округлу форму; а також перила, розписи на стінах тощо. Легендарним для індіанців Акома стало ім'я Фріар Хуан Рамірес — він був першим постійним священиком у резиденції Акома. Існує два перекази про те, як йому вдалося завоювати довіру місцевих жителів. Згідно одного — під час свого першого сходження на плато Акома він побачив, як жінка впустила з рук немовля. Фріар Рамірес впіймав дитину і повернув її матері здоровою. Другий переказ свідчить, що священик невдовзі після прибуття до поселення здійснив чудо воскресіння немовляти, покропивши його свяченою водою. Ім'я Рамірес пов'язують також із відновленням зруйнованого селища, побудовою нових сходів на гору, а також будівництвом церкви. Зауважу, що, починаючи з 1999 року, тут було проведено масштабні, технологічно складні будівельні та реставраційні роботи, адже йшлося про порятунок унікальної споруди початку XVII ст. Подальше руйнування даху та північної стіни храму, які розмивалися водою, було зупинене[7].

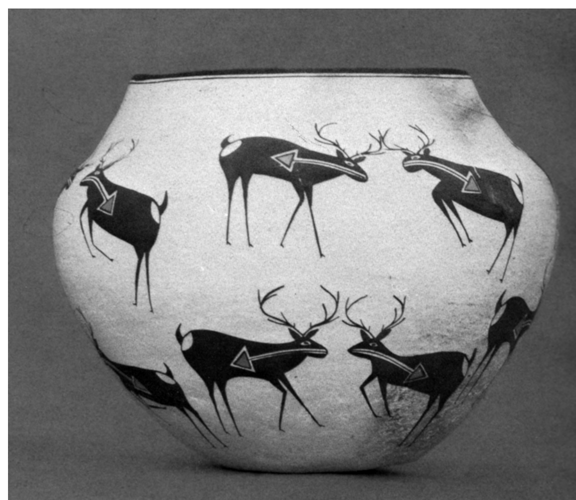
Із встановленням влади іспанців особливо давалися взнаки утиски з боку францисканських монахів. Вони заборонили виконання індіанцями пуебло частини ритуальних танців та церемоній, і навіть наважувалися на пограбування святилищ — ків. Вимагали від пуебло також змінити своє ставлення до сексу: те, що останні вважали за природній, життєстверджуючий священний акт, що об'єднує жінку і чоловіка, — місіонери проголосили проявом "гріховності тіла". Для пуебло традиційним є високий статус жінки. Патріархально налаштована католицька церква намагалася зменшити вплив жінки на життя громади. Важким для іспанців виявилося викорінення традиційних ритуалів, зокрема тих, що проводилися з метою зцілення від хвороб знахарями. Проте під час затяжних епідемій священики перебирали на себе функції шаманів й мали нагоду проявити себе як цілителі[8]. Власне, францисканці інкорпорувалися в релігійну систему пуебло саме як шамани[9].

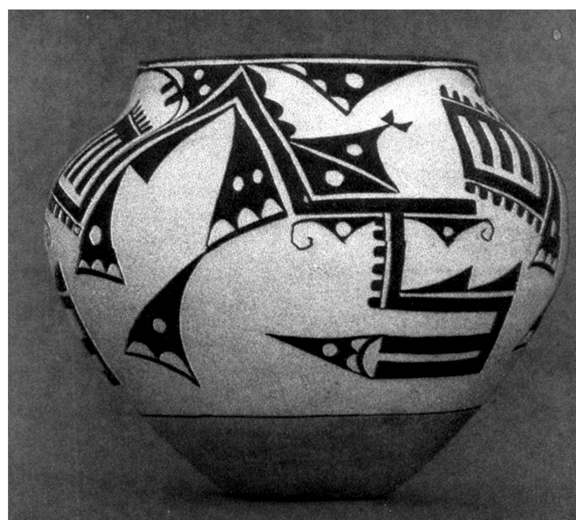
Пуебло, у свою чергу, не корилися чужинцям. В умовах нарощування присутності іспанців, вони вимушено адаптували деякі зовнішні форми католицизму, проте намагалися тримати іспанських місіонерів, по-можливості, на відстані, у той же час зберігаючи свою релігію, буквально — під землею, в ківах. Місіонери виявилися неспроможними повністю викорінити традиційні вірування та ритуали — ківи й надалі залишалися центром духовного життя індіанців[10].



Поселення індіанців пуебло Акома (штат Нью Мексико, США). Фото Бена Віттіка (1890 р.). Репродукція з: *Nabokov P.* Architecture of Acoma Pueblo: the 1934 Historic American Survey Project. Santa Fe, New Mexico: Ancient City Press:, 1986.







Кераміка Акома
Репродукція з: *Harold L. James* Acoma: the People of the White Rock. New Mexico: Rio Grande Press, 1970.

До 1630 року іспанці відкрили свої місії майже в кожному селищі. Проте таке становище було тимчасовим – 1680 року пуебло повстали проти іспанців, демонструючи приклад найдієвішого опору в американській історії, внаслідок чого іспанці були змушені залишити ці території. Лише через вісімнадцять років, після кровопролитної боротьби, у завойовників вистачило сил повернутися на землі пуебло й закріпитися тут майже на 150 років. Після війни 1848 року Нью-Мексико (разом із Каліфорнією, Арізоною, частиною Юти та Колорадо) перейшли від Мексики під юрисдикцію США. В історії корінного населення Америки залишався майже трьохсотлітній досвід співжиття з іспанцями. Це не могло не позначитися на повсякденному житті індіанців – крім появи в них коней, кіз та овець, було частково впроваджено іспанську мову, елементи іспанського одягу, в релігійних уявленнях з'явився мотив розп'яття. Між іспанцями та представниками корінного населення активно укладалися шлюби. Прихід англоамериканців (у 1863 році Авраам Лінкольн вручив жезл губернатору – він і досі є символом офісу губернатора Акома, під час свята *Сан Естебан,* яке щороку відбувається 2 вересня, його виносять на публіку) погіршив ситуацію – американські протестантські місіонери відкрито критикували "аморальні" звичаї індіанців та вживали заходів з метою їх викорінення[11]. Впродовж багатовікової історії співжиття з індіанцями європейці робили численні спроби християнізувати пуебло. Насамперед йшлося про інкорпорацію у вже існуючий пантеон Ісуса Христа, діви Марії, а також християнських святих. Францісканці, які замінили єзуїтів, намагалися використати традиційні церемоніальні трапези для молитви Ісусу Христу. Проте індіанці зберегли більшу частину своїх давніх вірувань. Для пуебло взагалі, і для населення Акома зокрема, визначальними були п'ять базисних настанов-піклувань: погода (точніше – дощі), хвороби, військові дії, флора та фауна й загальна гармонія[12]. Незважаючи на демографічні катаклізми, а також неминучість змін у традиційному способі життя корінного населення Південного заходу США, пуебло Акома все ж вдалося зберегти автономію та певну ізоляцію, а отже, набути й певного досвіду збере-

ження своєї ідентичності та культури в умовах іноетнічного тиску[13].

В усі часи життя Акома було підпорядковане насамперед робочому ритму — вже невдовзі після виникнення поселення на рівнині з'явилися зрошувальні поля, зв'язані каналами з невеликою річкою. Основною зерновою культурою була кукурудза (маїс). Цікаво, що скеляста гора, на якій розташувалося поселення, асоціюється у його жителів із природньою формою кукурудзяного качана. Для обробітку землі використовували загартовану у вогні дерев'яну палицю. Знизу на ній залишали сучок, щоб на нього можна було наступати. Але невдовзі від іспанців вони перейняли дерев'яний плуг, який тягли люди. Його робоча частина копіювала мотику. Щоб ніжні рослини маїсу не висихали (лише шість тижнів на рік можна було сподіватися на опади), індіанці вивели сорти з довгим корінням. З метою захисту рослин від спекотних піщаних вітровіїв маїс вирощували в пучках (замість рядів). Індіанці знали агрономічні фази зростання маїсу, придатний для нього ґрунт; час сівби (коли пальма юкка зацвітає білими ліліями); способи захисту маїсу від гарячих вітрів (поруч садили боби — так, щоб вони обплітали стебло); час збирання врожаю (коли нога коня по траві шелестить)[14]. На полях вирощували також тютюн, деякі овочі, зокрема — перець, боби, цибулю, гарбуз, мускусні дині[15], соняшник, бавовну (особливо на ділянках, які зрошувалися, а також у долині річки). Роботу на полях виконували лише чоловіки. Проте недалеко від житла жінки тримали сади плодових дерев (наприклад, персики), які були завезені сюди іспанцями. Від європейців індіанці отримали дрібну рогату худобу — овець та кіз. Займалися індіанці також "малим" полюванням на кролів, білок, ховрахів. При нагоді спускалися на рівнину в пошуках оленів, антилоп, гірських левів та бізонів[16].

За описами, для виготовлення одягу пуебло використовували бавовну та вовну, а також хутро кролів, білок, пір'я індиків і орлів. Серед елементів одягу згадують спідниці, жіночі сукні з відкритим плечем, вишиті пояси та високі мокасини (як у чоловіків, так і жінок), хустки. Жінки вбиралися також у мексиканського типу попону, декоровану малюнком та прикрашену пір'ям індика.

Посуд в Акома здавна виготовляється із місцевої сировини — глини, яка містить високий відсоток сланцю. Різноманітні гончарні вироби використовувалися в домашньому господарстві для зберігання зерна, води, висушування вовни для ткання. Після випалювання (для цього індіанці акома використовували висушений овечий послід, який закладався у видовбану в скелі нішу; її замуровували разом із посудом і підпалювали — своєрідний прототип гончарної печі[17]), вироби ставали надзвичайно міцними. Традиційно для оздоблення гончарних виробів використовували мінеральні та рослинні барвники, які наносилися пензлем, виготовленим із волокна пальми юкка. На біле тло виробу майстри Акома традиційно наносили зображення веселки, звірів і птахів — папуг, черепах (символ води та вдачі), квітів, листя дерев, геометричний орнамент (насамперед спіралі, трикутники, ла-



Житловий блок у південній частині Акома.
Фото Ганни Форман (1930 р.). Репродукція з: *Nabokov P.* Architecture of Acoma Pueblo: the 1934 Historic American Survey Project. Santa Fe, New Mexico: Ancient City Press:, 1986.

мані лінії, квадрати, розетки, зірки тощо). Символи, які репрезентували чотири сакральні напрямки по сторонах світу, також мали місце. Особливістю глиняного посуду, призначеного для носіння води (*olla*) в Акома, є ледь ввігнуте дно. Це дозволяло балансувати із посудиною з водою на голові під час сходження на верхівку плато. Подеколи на кераміці пуебло Акома можна побачити зелений пігмент, який наносився на посуд перед випалюванням — це надавало йому ефекту поливи. Безумовно, з посудом були пов'язані міфічні уявлення універсального характеру — вірили, що звук посудини при ударі був голосом її душі (а звук розбитого посуду був зойком душі, яка звільнялася з полону[18]).

Постійні помешкання індіанці будували з каменю (або кам'яних плит), які зв'язували глиною[19], а також саману. Найхарактернішою ознакою житла була його багатоярусність — товстий, плескатої форми дах нижнього ярусу із зовнішньою щільною глиняною обмазкою утворював терасу перед входом у приміщення другого ярусу; нижній поверх для міцності складали з каміння й звичайно використовували як комору; легкі верхні яруси зводили з саману. Цікавою видається конструкція горизонтального даху, яка збереглася тут майже у незмінному вигляді з доіспанських часів. Очищені від кори довгі соснові балки, що утворювали сволоки (*vigas)*, тримали такі ж, але коротші, крокви з кедру, які накривали рогожею, виготовленою з волокна пальми юкка, сіном або травою. Вкривали дах сумішшю глини та багна завтовшки близько 13 см. Тут була передбачена дренажна система — уздовж стіни, по краю даху, прокладалися дерев'яні жолоби. При цьому стік розташовувався таким чином, щоб вода не потрапляла на нижню глинобитну стіну[20]. Під час свят тераси перетворювалися на своєрідний амфітеатр, з якого юрба жителів поселення спостерігала за ритуальними дійствами.

До перших двох поверхів будинків можна було потрапити через дерев'яні двері. Проте у давні часи житло (насамперед його верхній ярус) могло й не мати ні вікон, ні дверей — всередину потрапляли через вентиляційний отвір у даху, який прикривався щитом на шворні. Таким чином житло захищали від можливих нападників. Проте з приходом іспанців у будівлях почали з'являтися вікна зі слюди, перекриті кам'яними перемичками, які вирізалися в стіні. В деяких будівлях було знайдено сліди вікон типу амбразур на бокових стінах. Вони в давні часи закривалися нерівними пластинами з целеніту, який мав кристалічну структуру. До того часу, поки індіанці не почали використовувати для вікон скло, джерелом світла був також отвір у даху, через який виходив дим. Кожний ярус будівлі долався за допомогою дерев'яної драбини. В умовах браку деревини, між першим і другим поверхом вирубувалися кам'яні сходи. На одній з терас, незважаючи на обмеженість простору, можна було побачити хлібну піч, що за формою нагадувала вулик. Вважається, що саме іспанці навчили корінне населення Акома випікати вчинений хліб. Він поступово замінив так званий *пікі (piki)* — хліб, який вироблявся із кукурудзяного борошна й зовні нагадував щільно скручений пергамент блакитно-сірого кольору[21].

Вулиці поселення розташовувалися паралельно (на відміну від так званого типу *плаза,* характерного для інших поселень пуебло на рівнині Ріо Гранде із відкритим центральним простором). В Акома було три головних вулиці, які перетиналися провулками-проїздами, прокладеними в кам'янистих породах ґрунту. Три довгих ряди будинків утворювали "коридори". Їх розташування відповідало давньому принципу пуебло — максимально збільшити час сонячного опромінювання стін та терас, насамперед навесні та восени. Відповідно, тильна стіна будов була орієнтована на північ — так, щоб захистити південні тераси від холодного вітру.

Опис житлового комплексу Акома вимагає суттєвого уточнення. Розташування входів/виходів, місце для споруди — на терасі або на плато, що узгоджувалося з метою максимального накопичення сонячної енергії; планування житла, яке передбачало окремий простір для роботи, відпочинку, приготування їжі, зберігання продуктів харчування, а також догляд худоби, — усе підпорядковувалося насамперед ідеї гармонійного співіснування людини з тим, що її оточує, з урахуванням і пори року, і можливого впливу космічних сил (зокрема сонця і місяця). Слід додати, що чи не кожний елемент цього "матеріального"

оточення диктував спеціальні правила "домашньої" поведінки — негайне закривання дверей після того, як вилетить диявол смерті (щоб не було ще однієї смерті в домівці); заборона розсипати зерна кукурудзи на порозі хати (щоб не судомило суглоби); спалювання дровини на вогнищі лише в хаті (щоб викликати влітку дощ, а взимку сніг тощо)[22]. Місцевість, прилегла до Акома, з усіма її джерелами, святинями, поодиноко розкиданими на рівнині в усіх напрямках скелястими горами, — все це традиційно асоціювалося з певними кольорами, рослинами, духами птахів і тварин — і, відповідно, формувало "сакральну географію", зрозумілу лише жителям Акома, — таємниця її ніколи не розголошувалася, насамперед білій людині[23].

У цьому ж аспекті можна говорити й про інтер'єр житла. Власне, описати його повністю не вдалося. Ще у 1934 році дослідники, які працювали в поселенні у межах проекту уряду США щодо збереження історичних пам'яток архітектури (*HABS*), за їх свідченнями, мали дуже обмежені можливості потрапити всередину помешкання індіанців. Відомо, що будинки пуебло рідко мали менше трьох кімнат, а часом їх кількість зростала до восьми й навіть дев'яти[24]. Зустрічалися згадки, що відвідувача завжди вражала чистота; меблі були нечисленні й прості. Тут майже не було вільної поверхні. Постільні речі, а також одяг, вішали на горизонтальну дерев'яну жердку, яка проходила під низькою стелею. Полицею слугувала видовбана в стіні невелика ніша — сюди виставляли посуд. Традиційно глинобитні стіни мастилися вапном (або крейдою)[25]. В кутку прибудовувався камін (*fogon)*, який замінив собою більш давній тип відкритого вогнища, яке розкладалося на долівці. Очевидно, після появи в поселенні іспанців, було впроваджено й нову конструкцію комина — дим витягувався крізь отвір, який утворювався горщиками без дна, що вже були у використанні (*tinajas)*. Вони вмуровувалися над каміном один над одним і конфігурацією нагадували димохід[26]. У найраніших записах зустрічаються свідчення, що на гладковимащених стінах не було жодної прикраси, хіба що за винятком барвистих малюнків із зображенням святих. Проте, очевидно під впливом європейців, в інтер'єрі з'явився декорований глиняний посуд — він виставлявся на довгій полиці над вхідними дверима. Велика посудина господарського призначення (імовірно, для води) ставилася на долівці. На стінах вже можна було побачити декілька фотографій у рамці; сюди ж кріпилося дещо з начиння — ножиці, дошка. Місце для спання вночі (й одночасно — сидіння вдень) влаштовувалося у кутку й вкривалося тонкою вовняною ковдрою домашнього виробництва[27].

Філософія пуебло передбачає єдність трьох елементів — мови, місця проживання та традиції. Тому для жителів Акома життєдіяльність селища завжди була комплексною проблемою відтворення середовища, в основі якої лежить розуміння тісного зв'язку з землею предків. Зведення нових будівель (так само, як і реконструкція старих) сприймається тут як трансформація власне землі. За уявленнями пуебло, каміння, що є "обличчям" землі, залишається таким і в зведеному з нього житлі. Крім того, сирець — це земля, на відміну від цементу (останнім часом він почав широко впроваджуватися), який є не-пористим матеріалом, він не дихає, а отже є мертвим. Втрата "культурного пейзажу" роз'єднує фізичний зв'язок людини з землею, який неможливо відтворити.

Нині не можна не помітити порушення традиційної "екології" житла — на зміну "м'якій технології" будівництва (яка передбачала тривалий процес — спочатку заготовки будівельного матеріалу, далі — його трудомістке підняття вручну на верхівку скелі; накопичення води в басейні тощо) прийшла "швидка технологія" (як аналогію, можна згадати тут про сучасну модель "швидкої їжі", яка поступово витісняє, здавалося б, усталені кулінарні традиції й, відповідно, смаки). Деякі його жителі вже можуть дозволити собі робити прибудови до старого житла, користуючись сучасною будівельною технікою та будівельними матеріалами, які не мають нічого спільного з традиційними для цих місць саманом та камінням, яке збиралося в околицях. У будівлях Акома можна побачити скляні вікна, а також двері на завісах, над ними прибудовується ґанок. Впадає в око нова конструкція димоходів-витяжок, сходів, використання цвяхів та замків. Неминучим наслідком "комерціалізації" традиційного селища індіанців є наявність на

його вуличках бачків для сміття, біотуалетів, автомашин. Імовірно, риси модернізації можна побачити й в інтер'єрі житла. Проте зовнішній вигляд Акома в цілому зберігається. Адже поселення перетворилося на значний туристичний центр (навіть із казино) — останнім часом його відвідує близько 500 тис. щороку. Місцем паломництва туристів воно стає під час відзначення традиційних свят пуебло. Тому "нове" в його зовнішньому вигляді неначе "маскується" під "старе", заради основної мети — привабити відвідувачів екзотикою.

Коротко торкнуся архітектурних особливостей святилищ Акома. Йдеться насамперед про ківу (*kiva)* — напівпідземну обрядову споруду, до якої потрапляють по дерев'яній закіптюженій драбині через вентиляційні двері в даху, які одночасно слугували димоходом[28]. Це була сакральна зона приватного усамітнення, а також місце, яке давало притулок учасникам ритуальних церемоній, і одночасно — приміщення, де обговорювалися нагальні питання життєдіяльності поселення. Ця сакральність та буденність були втілені в одній матеріальній формі ківи. В інтер'єрі всі об'єкти були однаково важливі — це і вівтар, і вогнище, а також сіпапу (*sipapu*) — отвір у долівці (точніше — заглиблення, в якому розкладали вогонь, окреслене колом). Останній символізував, згідно міфології індіанців пуебло, зв'язок із землею, звідки вийшли їхні предки[29]. Він давав відвідувачам можливість одночасного візуального контакту, та внутрішнього потаємного зв'язку зі сферою сакрального. Це була зона, де потойбічне зустрічалося з сучасним. А отже, серед його різноманітних призначень чи не основне було "гостювання" духів.

Форма ківи переважно прямокутна. Проте в одному з міфів, в якому йдеться про походження Акома, згадується ківа круглої форми. За одним із припущень, люди Акома, змушені переховуватися під час ритуальних церемоній від іспанців, їх виконання перенесли до своїх осель — звідси відбувся поступовий перехід до нової форми святилища[30]. Його визначальною рисою є відсутність вікон на фасадній стіні, відокремленість від сусідніх будинків.

Продовження у наступному номері

1 Мова *керес* (*keres*) входить до макросім'ї *хока-сіу* (*Hokan-Siouan*), яка донедавна нараховувала близько 6 тисяч носіїв. Див.: www.americana.ru.
2 http://www.cradleboard.org/2000/tribal_w.html.
3 *White Leslie*. The Acoma Indians // Bureau of American Ethnology, Annual Report — 1929. — № 47. — P. 30.
4 *Nabokov P.* Architecture of Acoma Pueblo: the 1934 Historic American Survey Project. — Santa Fe, New Mexico: Ancient City Press, 1986. — P. 2.
5 Ibid. — P. 2.
6 *Calloway G. Colin.* First Peoples: A Documentary Survey of American Indian History. Bedford/St. Martin's. Boston-New York, 1999. — P. 78.
7 http://www.cstones.org/projects/Acoma_Pueblo.
8 *Daniel K. Richter.* The Ordeal of the Longhouse. (Chapel Hill: Published for the Institute of Early American History and Culture). — Williamsburg, Virginia: The University of North Carolina Press, 1992. — P. 109—110; http://www.nhc. rtp. nc. us: 8080/tserve/eighteen/ekeyinfo/nattribe.htm#southwest.
9 *Weber David.* The Spanish Frontier in North America. New Haven: Yale University Press, 1992. — P. 117.
10 *Calloway G. Colin.* Ob. cit. — P. 78.
11 *Дожье П. Эдвард.* Американский юго-запад // Североамериканские индейцы / Ред. Ю. П. Аверкиевой. — М: Изд-во Прогресс, 1978. — С. 248.
12 *Dozier P. Edward.* The Pueblo Indians of North America. Illinous: Wareland Press, Inc., 1983. — P. 133.
13 *Calloway G Colin.* Ob. cit. — P. 81—82.
14 *Lips Eva.* Nicht nur in der Prarie ... Von der Vielfalt der Indianer Nordamerikas. — Leipzig: Broghaus Verlag, 1976. — P. 101.
15 До середини XIX ст. датуються свідчення, згідно з якими фасади будинків пуебло в Акома були завішені гірляндами червоного перцю, а також порізаними на шматки гарбузами, динями й персиками, які вивішувалися на сонце для сушіння — Див.: *Nabokov P.* Ob. cit. — P. 10.
16 http://www.lazardev.com/FourCorners/1_acoma.htm.
17 *Sedgwick T. William.* Acoma, the Sky City: A Study in Pueblo-Indian History and Civilization. Cambridge: Harvard University Press, 1927. — P. 281.
18 *Sedgwick T. William.* Ob. cit. — P. 279.
19 *Lips Eva.* Ob. cit. — P. 99.
20 *Nabokov P.* Ob. cit. — P. 18.
21 Ibid. — P. 21.
22 Ibid. — P. 10.
23 Ibid. — P. 11.
24 Ibid. — P. 13.
25 Ibid. — P. 27.
26 Ibid. — P. 19.; *Sedgwick T. William.* Ob. cit. — P. 276.
27 *Nabokov P.* Ob. cit. — P. 13.
28 Ibid. — P. 12.
29 http://www.lazardev.com/FourCorners/1_acoma.htm.
30 *Nabokov P.* Ob. cit. — P. 21.

Acoma Pueblo, sometimes known as "Sky City," is probably the oldest continuously inhabited town in the central part of the state New Mexico in the United States. Acoma has been inhabited since the 12th century. The town is dramatically located on a sandstone mesa. The article describes a creation of the Indian's settlement, struggle with Spaniards and cultural consequences of coexistence with Europeans. It illustrates problems of Pueblo Indians life, their main economic and household activity, building and pottery in particular. The author discusses the huge ancient mission San Esteban del Rey (St. Stephen) church, founded by the Spanish Franciscan missionaries in 1626 on the mesa top.

МЕТЕОРОЛОГІЧНІ ПРИКМЕТИ В НАРОДНОМУ КАЛЕНДАРІ УКРАЇНЦІВ ПОЛІССЯ

Олександр ВАСЯНОВИЧ

У давнину довгострокові передбачення погоди базувалися на спостереженнях метеорологічних явищ життя природи і спиралися на циклічно повторювані процеси. Такі прикмети, головним чином, прив'язані до народного календаря.

Певний інтерес до українського сільськогосподарського календаря простежується в кінці XIX ст. у працях відомих українських істориків, етнографів, фольклористів П. Чубинського, М. Максимовича, Б. Грінченка, В. Василенка тощо[1]. Більшість дослідників, вивчаючи календарні прикмети, застосовували хронологічний принцип, тобто, описуючи святкові дні українського селянина, додавали й певні метеорологічні спостереження. Відрадно, що дослідники початку XX ст. звертали увагу на географічне розташування населених пунктів, чітко дотримуючись адміністративно-територіального поділу, що сприяло більшій достовірності народних прикмет[2].

Вивчення культури і побуту населення України у 20-і роки XX ст. розгорнули співробітники Музею (Кабінету) антропології та етнології ім. Ф. Вовка, Етнографічної комісії ВУАН та інших наукових осередків. Було розроблено ряд спеціальних програм для збирання польового матеріалу, зокрема і про народний календар[3]. Свідчення, які були зібрані в цей час, зберігаються в рукописному архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Окремий фонд складають метеорологічні прикмети, зібрані В. Кравченком у першій третині XX ст.

У другій половині XX ст. з'явилися лише окремі публікації про метеорологічні особливості народного календаря[4]. Низка статей і книжок, написаних українським етнологом В. Скуратівським, також присвячена цій тематиці. Описуючи народний календар, дослідник широко використовує метеорологічні спостереження, пов'язані з сільськогосподарським календарем українців[5].

У статті на основі польових записів автора та архівних матеріалів рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України спробуємо визначити характерні риси поліських довгострокових прогнозів погоди, пов'язаних з народним календарем.

В Україні протягом тривалого часу існувало три календарі: цивільний, церковний та народний (аграрний), які в чомусь збігалися, а в чомусь ні. Присвячення дат церковного календаря святим і мученикам персоніфікувало практично всі дні року і сприяло використанню їх для визначення часу настання тих чи інших природних явищ, зокрема для передбачення погоди та визначення термінів господарських робіт. Проте, до народного календаря включалися лише ті дати й дні, які мають певний взаємозв'язок з характерними сезонними явищами та подіями господарського життя. Таким чином, він не охоплює всі християнські свята, а лише окремі, яким надавалося особливого значення. Слід зауважити, що землеробський календар був орієнтований за сонцем, а церковний — за місяцем. В результаті поєднання календарів виникли нерухомі та рухомі свята. Перші щорічно відзначались в один і той же час, другі — святкувалися в різні дні, не трималися числа. Прикмети погоди, головним чином, прикріплені до певного дня і не блукають у календарі.

У народному календарі жителів Північної України можна чітко простежити протягом року певні вузлові точки, за погодою яких передбачали, якими будуть наступні місяці або цілі пори року: *Коли півень нап'ється води біля порога на Явдохи, то літо буде сухе* (с. Небрат, Бородянський р-н, Київська обл.)[6]; *Як на Теплого Олексу тепло, то буде тепла весна, а як холодно, то холодна* (с Пашківка, Макарівський р-н, Київська обл.); *Як на Благов'єщеннє дощ, до і на веснє будуть іти доще* (с. Чоповичі, Малинський р-н, Житомирська обл.); *Мокрини були з дощем, то осень буде дощова* (с. Сторожів, Корецький р-н, Рівненська обл.).

Селянина, в першу чергу, цікавила літня погода. Від неї залежала доля врожаю: посуха накликала недорід, а часті дощі чи град — вимокання та побиття збіжжя. Тому взимку, а особливо навесні, в окремі дні поліщуки ретельно стежили за природою: *Яка погода на Водохреці, то така буде ціле літо* (с. Ст. Солотвин,

Бердичівський р-н, Житомирська обл.)[7]; *На Явдохи як хмарно, то мокре літо буде, а як нехмарно, то сухе* (с. Осівці, Брусилівський р-н, Житомирська обл.); *Коли на Миколу весняного буде тепло, то буде літо тепле* (с. Вільшанка, Брусилівський р-н)[8]; *Коли на Миколу сухо, то й ціле літо буде сухо* (м. Бородянка, Київська обл.)[9].

Важливого значення надавалося на Поліссі межовим точкам календаря, коли одна пора року змінювалася іншою. Так, весна починалася 1 березня, на Євдокії: *Явдокія – початок весни* (с. Вовчий Ліс, Поліський р-н, Київська обл.)[10]. На Чорнобильщині (Залісся) нам вдалося зафіксувати давньослов'янську назву цього свята – Плющиха, коли, за словами поліщуків, сніг починає *"сплющувати"*, тобто танути, зменшуватися, ущільнюватися. Важливим у народному календарі українців Полісся був день Покрови (1 жовтня). Саме його поліщуки вважали початком зими: *Покрова – перше зазім'є* (с. Вовчий Ліс)[11]; *Як прішла Покрова, то й зима готова* (с. Сарновичі, Коростенський р-н, Житомирська обл.)[12]. Серед розмаїття прикмет, які пов'язують метеорологічні зміни зі станом погоди в певні дні, чимало таких, що апелюють до "першого дня": *Як на Явдохи потечуть потоки, то буде тепло* (с. Немовичі, Сарненський р-н, Рівненська обл.); *Як Явдоха суха да без дощу і ясна, то буде весна прекрасна, а як Явдоха встітца, то буде весна мокра* (с. Романівка, Новоград-Волинський р-н, Житомирська обл.); *Яка погода на Покрову, така буде й зима* (с. Мелені, Коростенський р-н.).

Певне значення для передбачення погоди взимку відігравало й те, у який період Місяця наступала Покрова: *Як Покрова в молодіку, то і в новом кожусі нє пєрєзімуєш, а як у старом, то і в старєньком пєрєзімуєш, нє будє важка* (с. Левковичі, Овруцький р-н, Житомирська обл.).

Прагнучи дізнатися про погоду пори року, найчастіше вдавалися до спостережень за вітром, ототожнючи такі вітри з вітрами найближчих місяців. Вітри зі сходу та півночі, зазвичай, приносять посуху, холод, швидко висушують і ту вологість, що є в землі; вітри із заходу та півдня приносять дощ: *На Явдоху дивились на вєтьор, шоб знать яке лєто будє: тепле чи холодне* (с. Колки, Дубровицький р-н, Рівненська обл.); *На Явдохи звудки вітер повіє: як з теплого краю, то тепла весна буде, а з холодного – холодна* (с. Княжичі, Броварський р-н, Київська обл.); *Рано на Покрову тре віходить до сход сонца. Із якоє сторони дує вітер, з такоє буде всю зиму. Так, як с теплоє дує, з юга, значіть буде тепла зима, а як з сєвера – холодна* (с. Товстий Ліс, Чорнобильський р-н, Київська обл.); *На Покрову як дуне вєтер восточни чі сєверни, то буде рання зима, покріє снєгом, а як південний вітер, то буде тепла зима* (с. Потаповичі, Овруцький р-н.); *Як на Покрову з повдня вітер, то буде легша зима* (с. Даничів, Корецький р-н.). Російські селяни також вважали, що "яка Покрова, така й зима"[13].

За уявленням українців Полісся, та й взагалі всіх українців, на свято Стрітення припадає зустріч зими та літа. Поліщуки вважали, що між ними відбуваються певні змагання, суперечки. За станом погоди цього дня дізнавалися про особливості весни, літа, певні умови для сільськогосподарських робіт, кількість передбачуваного врожаю тощо. Якщо цього дня випадав сніг, був мороз, завірюха, то це означало, що перемогла зима і ще якийсь час вона триватиме, якщо ж навпаки – було тепло, сонячно, то переважила весна і не варто очікувати тривалих холодів: *Коли на Стрічення буде мороз, то весна буде холодна, коли ж на Стрічення відлига, то весна буде тепла* (с. Високе, Брусилівський р-н.)[14]; *Як тильки зо стрихи потече, то до весни вол й стріху обсіче* (с. Поташня, Олевський р-н, Житомирська обл.)[15]; *Єслі на Стречаннє нап'єтца пєвень води на порозі, значіть хазяїн наберетца гора у дорозі – буде розлів вєлікі, намерзать буде* (с. Залісся, Чорнобильський р-н.); *Якшо на Стречаніє пєвень води нап'єтца, то весна обопйєтца* (с. Левковичі). Свято Стрітення подекуди називають "Громниці". Висловлювалася думка, що в минулому "Громниця" була поганським божеством весняних гроз, яке святкувалося нашими предками одночасно з початком боротьби тепла з холодом і перемоги першого над останнім[16]. У тих районах, де існувала католицька традиція вшанування Пресвятої Діви Громничної на свято Стрітення проводилося освячення свічок, які називалися громничними. Взагалі всі церковні свічки в цей день ставали святими і за ними прагнули дізнатися про погоду протягом літа: *Якшо на Стреченнє дуже трещать свєчкі, до буде громове лєто* (с. Барвінки, Малинський р-н.); *На Стретеннє свєтили свєч-*

ки. Як свєчки тиє трещат, то буде громове лєто. Як не трещат, то лєто буде нормальне, спокойне (с. Колки).

День Сорока мучеників зайняв важливе місце в метеорологічному календарі українців Полісся, адже він насамперед пов'язувався з весняним рівноденням. Під цю пору весна вже мусила остаточно перемогти зиму, проте в народі казали, що *"Сорок Святих ще зкинуть сорок лопат снєгу"* (с. Мелені). Тут фігурувало магічне число — сорок. Українці вірили, що в цей день сорока кладе на своє гніздо сорок прутиків, а з вирію прилітають сорок жайворонків. Саме число сорок лягло в основу метеорологічних передбачень. Проте прикмети навіть на такій невеликій території мають діаметрально-протилежні передбачення: *Як мороз на Сорок Святих, до ще буде сорок дньов морощить* (с. Варовичі, Поліський р-н.); *Як на Сорок Святих мороз, то морозу больше не буде, вже вин завершив* (с. Ялцівка, Малинський р-н.); *Як на Сорок Святих мороз, значить двадцать одходить, а двадцать ще буде. А як не буде морозу, то буде ще сорок морозів* (с. Пашківка). В селі Колки Дубровицького району, щоб дізнатися про мороз, на Сорок Святих виносили надвір мокрий шматок тканини: *Як замерзне, то ще буде сорок морозов. Чі велікіх, чі малих, але сорок буде.* В Городниці Новоград-Волинського району раніше клали яйце надворі на ніч, і якщо воно лопне, то ще будуть міцні морози і ще буде їх сорок[17]. А в Старому Солотвині Бердичівського району зазначали, що коли яйце не розмерзнеться, то можна вже сіяти, а як розмерзнеться, то ще буде сорок морозів, а деякі кажуть, що ще сорокаградусні морози будуть[18]. Розбіжність народних прикмет може свідчити про втрату достовірності метеорологічних передбачень. Тому в пам'яті поліщуків залишилося лише число сорок, вже не пов'язане з погодним явищем.

Після Великодня та Різдвяних свят, за народними віруваннями, одним з головних вважається Благовіщення. Наскільки це свято важливе, свідчить велика маса вірувань, забобонів і прикмет, пов'язаних з цим днем. Головним чином вони передбачають гарний врожай та спрямовані на його забезпечення. На думку поліщуків, день Благовіщення, коли Бог благословляє землю і починають рости рослини, також займав важливе місце у метеорологічному календарі українців. На Благовіщення прокидаються від зимової сплячки і вилазять на світ Божий гадюки та вужі[19]. Селяни вірили, що до цього дня і в сам день Благовіщення не можна на землі працювати, особливо городити, що може призвести до посухи або неврожаю. Вони вважали, що від Введення до Благовіщення земля відпочиває. Поліщуки говорили, що *"На Благовіщення даже дівка коси не плете, а птиця гнізда не в'є"* (с. Небрат). Гуцули також в цей день не працювали, особливо намагалися не ворушити землі, бо, на їх думку, того дня вкладає Бог свою голову в землю, щоб розігріти її, щоб пробудити все, що спить у землі[20]. Архівні матеріали та польові записи свідчать, що саме за погодою в цей день поліщуки дізнавалися, якими будуть найближчі дні. Найчастіше тепло визначали за вильотом бджоли: *Як пчола вилетіла до Благовіщення, то послє Благовіщення буде холод — скільки раньше вона вилетит, то те одседит* (с. Дідковичі, Коростенський р-н.)[21]. Подібні прикмети поширені майже по всій території центральноукраїнського Полісся. У південних районах регіону подібна прикмета стосувалася дня Теплого Олексія: *За скільки день до Теплого Олекси вийдуть пчоли з уля, то ще буде стільки днів після Теплого Олекси холодно і морози* (с. Щеглівка, Коростишівський р-н, Житомирська обл.)[22].

За уявленнями українського народу, Благовіщення — таке ж важливе свято, як і Великдень, що пояснює поширену на Поліссі прикмету: *Яка погода на Благовіщеннє, така буде й на Великдень.* Проте, ще в XIX ст. український фольклорист та етнограф М. О. Максимович, звертаючи увагу на цю прикмету, писав, що за словами старих людей, раніше час йшов правильніше, коли ця прикмета справджувалася, і що вже на їх пам'яті він змінився[23]. Інформатори початку XXI ст. також відзначають, що ця прикмета, на відміну від минулих часів, тепер не підтверджується. Проте практично в кожному населеному пункті день Благовіщення вважається дуже важливим і пов'язується саме з метеорологією. До того ж, свято Великодня інколи припадає на 23 березня, передуючи Благовіщенню.

Всі зазначені приклади приурочені до календарної дати, тобто до сонячного календаря. Проте в метеорологічному календарі поліщуків наявні також і прикмети, прив'язані до певних свят, які не мали постійних дат. Це поминаль-

ний тиждень, коли зима починала посилено лютувати, та Вербна неділя, коли ще нерідко поверталися приморозки або просто холоди: *Як на Масляной снєг іде, до кажуть, шо це ще Масляна єде у гості. А як буде єхать з гостей, до ще буде снєг іти* (с. Заньки, Радомишльський р-н, Житомирська обл.); *На помінальному тижні зіма, опомінаєтца, а на масляному маслом подмаже і хвоста покаже* (с. Мелені); *Поминальний тиждень. О, цє ще опоменетца зіма, ще будут морози великіє. А як вже не буде на поминалном тижнє морозов, то вже й не буде* (с. Дідковичі)[24]; *Прішов Вербіч, а кожуха на плечі тербіч* (с. Ст. Дорогинь, Народицький р-н, Житомирська обл.); *Прішов Вербіч – кожуха позич* (с. Колки).

У народному календарі жителів Українського Полісся можна виділити певні концепти, взаємозв'язані з характерними сезонними явищами та подіями господарського життя. Таким чином, він не охоплює всі дні року і в ньому надається містичного, релігійного значення окремим дням, тижням, місяцям року. Це прикмети, які констатують, що в певні дні чи короткочасні періоди року зазвичай буває визначена погода. Головним чином це приказки, які носять метеорологічні ознаки: *"Трещи, не трещи, а минули Водохрещи"*, – говорили практично у всіх населених пунктах, а в селах Іванківського, Вишгородського, Броварського та Поліського районів Київської області додавали: *"Вже циган кожуха продав, вже буде тепло"*. Проте це аж ніяк не означало, що морози припинялися: *Лютий-місяць – сонце на літо, а зима на мороз* (с. Залісся); *Питає лютий, чи добре взутий. Прийде марець, то ще змерзне старець* (с. Пашківка); *Прийде марець, то вкусит за палець* (с. Удрицьк, Дубровицький р-н.).

Досить неоднозначні метеорологічні свідчення пов'язані з днем Євдокії. Адже в цей день на Поліссі може бути як мороз так і відлига. Тому поліщуки ототожнювали цей день з приказками: *Явдохи – буде снігу по волоки* (с. Українка, Малинський р-н.); *Як прийдуть Явдохи, то впаде ще снігу по боки* (с. Андріївка, Черняхівський р-н, Житомирська обл.). Проте зима все-таки закінчилася: *Явдохи – вже зими недоки* (с. Завалівка, Вишгородський р-н, Київська обл.).

Хоч попередні весняні свята Явдохи та Сорок Святих пов'язували з перемогою весни над зимою, але межею, коли тепло мало остаточно подолати холод, вважався день Святого Олексія, якого називали Теплим. У цей час починався льодохід, тому поліщуки пов'язували цей день з нерестом риби та початком риболовлі: *Як уже Теплий Лєксєй пріде, то рібалка у човен, а ріба на нерест* (с. Залісся).

Важливим у народному календарі був день святого Миколи весняного. Селяни вірили, що вже починається справжнє тепло і літо, що підтверджували і приказки: *До Миколи не сєй гречки і не стрижи овечки* (с. Рудьки, Чорнобильський р-н.); *До Миколи не кидай рукавиць ніколи* (с. Бехи, Коростенський р-н.)[25].

День Апостолів Петра та Павла подекуди вважався на Поліссі завершенням літа, певним похолоданням увечері та початком періоду осінніх дощів. *"Пришов Петро – пошло тепло"*, – зазначали в селі Пісківка Бородянського району Київської області, а на Чорнобильщині стверджували: *"Петро віщікує листка одного з дерева"* (с. Товстий Ліс); *Минув Петро, минуло й тепло* (с. Андріївка); *По Петру да й по теплу* (с. Бистричі, Березнівський р-н, Рівненська обл.); *Пройшов Петро – забрав тепло* (с. Пилиповичі, Новоград-Волинський р-н.); *До Петра сєно сохне под колодою, а послі Петра і на колоді не вісушіш* (с. Ст. Дорогинь). Проте в більшості випадків поліщуки зазначали, що *Петро – це половіна лєта* (с. Ст. Дорогинь); *Петро минає, палавину літа немає* (с. Вел. Карашин, Макарівський р-н.).

Подекуди початок осені поліщуки пов'язували з днем пророка Іллі: *По Іллі, то й по теплі* (с. Завалівка). *"Пріде Ілля – наробить гнилля"*, – зазначали вони, адже саме в цей час починалися тривалі дощі. *Да Іллі сохне сіно под кустом, а послі Іллі не сохне і на кусті* (с. Опачичі, Чорнобильський р-н.). *Суши сіно до Гиллі на полі, а після Іллі суши сіно на гіллі* (с. Сторожів). Саме це погодне явище спричинило прискорений збір врожаю: *Прішов Ллля, то вбірай все одного дня* (с. Левковичі). З початком серпня починалися вечірні холоди, тут вже використовувалася інша приказка: *"Прийшов Спас – бери рукавиці про запас"*. В селі Рудьках Чорнобильського району вдалося записати прикмету, що *зорно до Спаса, лєтом, до пагода, а пасля Спаса – зорно, дак на холад.* Поступове наближення холодів на Поліссі можна чітко простежити за тим, як ставилися селяни до найважливіших свят на-

родного календаря: *Пріде Петро — осенні сяток — да віщіпне лісток, пріде Ілля — да віщіпне два, пріде Спас — все до долу шасть* (с. Хочине, Олевський р-н.). Подібна прикмета побутувала і в білорусів: "Прыйшоу Пятрок — апау лісток, прыйшоу Ілля — апала два, прыйшоу Барыс — усе пагрыз, прыйшоу Міхал — усіх з поля паспіхау"[26]. На території південного Полісся, де тепло трималося трохи довше, наближення холодів характеризували розмовою двох мух: *"— Прийде Спас — не буде, сестричко, нас. — Прийде Пречиста — забере нас нечиста. — Прийде Покрова — бувай, сестричко, здорова"* (с. Пашківка).

Важливим у народному календарі українців Полісся був день Покрови. Саме його вважали початком зими: *Покрова — перше зазім'є* (с. Вовчий Ліс); *Як прішла Покрова, то й зима готова* (с. Сарновичі)[27]. Проте справжня зима починалася лише на початку грудня і асоціювалася з днями Варвари, Сави та Миколи: *Сава приварить, Варвара урве, а Микола закує* (с. Романівка); *Варвара заваріт, Сава засавіт, а Мікола закує і гвоздіком пріб'є* (с. Немовичі); *Варвара мости мостить, Сава гвоздї гострить, а Микола забиває, тоді лід замерзає* (с. Городище, Малинський р-н.)[28]. Усі три празники — Варвари, Сави та Миколи, що йшли впритул, звалися в народі "миколаївськими святками". Вже цей факт говорить сам за себе, адже до Святого Миколая ставилися з особливою повагою. Тому й більшість метеорологічних прикмет, які б характеризували зиму, стосувалася саме дня Миколи: *Хвали зиму після Миколи* (с. Вовчий Ліс)[29]; *Микола забив кола, бо все замерзає* (с. Красятичі, Поліський р-н.).

За народним уявленням українців Полісся, дві половини року взаємно впливають одна на одну, тому в народній творчості багато порівнянь зими й літа, весни та осені: *Як мороз пече із осені, то буде літо жаркеє* (с. Жукин, Вишгородський р-н.). Білоруси так само говорили про літню погоду, порівнюючи її з зимовою: "По зимі і літо"[30]. В землеробському календарі всі складові частини пов'язані: одна пора року визначається за іншою, а кожен місяць складає пару з протилежним йому місяцем другого півріччя. На Поліссі в більшості випадків прогнозували літню погоду за зимовою: *Як буде мокри сентябр місяць, то знов буде весняни таки март місяц — вони так сходяца до купи, як буде мокри той, то й той* (с. Варварівка, Олевський р-н.)[31]; *Зимою не змерз — лєтом не нагреєшся* (с. Мелені); *Зкудова зимою в'єтер, до лєтом буде в обратну сторону* (с. Барвінки); *Зімою як мороз пече, то лєтом буде сонце пєкті* (с. Хочине). Інколи, особливо на Київщині, прагнули передбачити і навпаки — зимову погоду за літньою: *Як літом сильно пече, то великий мороз зимою буде* (с. Мироцьке, Києво-Святошинський р-н, Київська обл.); *Жарке літо, то й зима буде такая. Обязательно буде морозить* (с. Небрат). Проте одразу видно, що головним критерієм тут є протиставлення одних метеорологічних явищ іншим, які складають певні пари: мороз, холод — спека, дощ — сніг.

Деякі свята народного метеорологічного календаря складають пари зі святами через півроку. Підтверджують тезу про те, що літню погоду можна пізнати по зимовій і прикмети, які припадали на головні свята зимового періоду. Так, між зимовими святами Різдва, Нового року та Водохрещ поліщуки не відзначали якихось відмін. За погодою цих днів можна було передбачити метеорологічні особливості дня Петра — найбільшого літнього свята, яке припадає на початок липня: *Як перед Роздвом снєг іде, до буде дощ іти перед Петром* (с. Феневичі, Іванківський р-н, Київська обл.); *Як крещенську неділю мороз пече і нема снігу, то на Петра буде погода, а як метелиця, то буде дощ* (с. Бехи)[32]. Особливим вважався вечір напередодні Нового року, коли українці ворожили на майбутній урожай, вдавалися до різноманітних магічних дій, аби забезпечити собі гарне життя в наступному році, дівчата прагнули дізнатися про свою долю, одруження. Проте найважливішим для них був врожай наступного року, а відповідно, і погода. Саме з магічністю дня пов'язана прикмета, зафіксована в першій чверті XX століття у селищі Городниці Новоград-Волинського району: *мокре чи сухе літо взнають таким чином: беруть 12 цибулин, вичавлюють середину, щоб було вільне місце, куди насипають солі і кладуть на вікно. На другий день лічать місяць, а цибулини беруть по черзі і дивляться: якщо сіль в тій чи іншій цибулині буде мокра, то погода в місяці, з яким попала цибулина, буде мокра*[33]. Нам вдалося зафіксувати подібне ворожіння у селі Заньках Радомишльського району, проте воно здійснювалося увечері перед святом Спиридона.

На Поліссі, як і в інших регіонах України, було поширеним передбачення погоди на 12 місяців року за 12 днями перед Різдвом, які пов'язані з днем зимового сонцестояння: *З 26 грудня до Рождества каждий день рано тре встать. Знать, яка температура і записать. Значить 26 число оприділяє погоду місяця січня, 27 число – лютий, 28 пошло і так усі 12 місяців, а на 7 січня, на Рождество, оприділяли грудень. Єслі тщательно день прослідить і це все записать, то фактично сходиться* (с. Заньки); *Від Ганнив треба 12 днив личить і предсказувать погоду. Який сьогодні день, який другий, це так усі 12 місяців. Мона було погоду взнать, але неділі не щитать, а тільки будні* (с. Мар'янівка, Радомишльський р-н.).

У метеорологічному календарі поліщуків склалися диференційовані пари персоніфікованих свят, які позначають початок і кінець певних господарських занять, періодів, але присвячені одному святому. На Центральному Поліссі найбільш значимими є дні Святого Миколи Чудотворця, Святого Великомученика та Змієборця Юрія, які фіксують початок теплого та холодного сезонів: *До літнього Миколи не буває тепла ніколи, а до зимового Миколи не буває холоду ніколи* (с. Пашківка); *Один Микола заб'є кола на тепло, а другий – на холод* (с. Липівка, Макарівський р-н.); *Од Міколи зіма, од Міколи й лєто* (с. Ст. Дорогинь); *В году два Юр'я, обидва дурні: один холодни, а други голодни* (с. Потаповичі). На Житомирщині не проводили великої різниці між цими святами, а подібні прикмети приурочувалися до різних свят: *Як на зимового Миколу сніг і мороз, то на весняного – тепло і паша* (с. Бехи)[34]; *Як на Юрія осєннього є снєг, то на весняного буде паша* (с. Левковичі).

Поліщуки давали свої тлумачення народним святам, які часто мають метеорологічні пояснення. Для народної фантазії цього виявлялося цілком достатньо, щоб ототожнити відоме явище природи з християнським святом. Внаслідок цього народна уява про зустріч зими з літом, на основі лише співзвуччя назв було присвячене святу Стрітення Господнього. Благовіщення – день благословляння землі та рослин. Поминальний тиждень – час, коли зима нагадує про себе – "опоминається". Покрова – день, коли земля покривається листом або снігом.

Отже, народному календареві відводилась значна роль у традиційних довгострокових метеорологічних прогнозах. У календарі українців Центрального Полісся були такі вузлові точки, коли вони передбачали погоду на місяці та цілі пори року, особливого значення надавалося дням, коли одна пора року змінювалася іншою. Крім того, поліщуки виробили систему метеорологічних вузлових точок, яким властиві певні сезонні явища.

Київ

1. *Чубинский П.* Труды этнографо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. Чубинским. – СПБ., 1872. – Т. III; *Максимович М. А.* Собрание сочинений. – Т. II. – К., 1877; *Гринченко Б. Д.* Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. – Вып. 1. – Чернигов, 1895; *Василенко В. М.* Метеорология и земледелие по украинским народным воззрениям с программой для собирания материалов. – Полтава, 1908.

2. *Зубрицький М.* Народній календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів в тиждни і до рокових свят // Матеріали українсько-руської етнології. – 1900. – Т. III. – С. 33–60; *Доманицький В.* Народній калєндар у Ровенськім повіті Волинської губернії // Матеріали українсько-руської етнології. – 1912. – Т. XV. – С. 62–89; *Онищук А.* Народній калєндар (Зеленици Надвірнянський повіт) // Матеріали українсько-руської етнології. – 1912. – Т. XV. – С. 1–61; *Дикарєв М.* Народній калєндар Валуйського повіту (Борисівської волости) у Вороніжчині // Матеріали українсько-руської етнології. – 1905. – Т. XVI. – С. 113–204.

3. Народний календар // Бюлетень Етнографічної комісії УАН. – 1926. – № 2. – С. 2–3; 1927. – № 3. – С. 6–8; 1927. – № 4. – С. 1–4; 1927. – № 5. – С. 1–2; 1927. – № 6. – С. 1–2.

4. *Парнюк М. О.* Народні прикмети і передбачення. – К., 1975; *Любар І. Г.* Народ завбачує погоду. – К., 1990; Прикметі вір, але і перевір. – Миколаїв, 1992; *Гей В. С.* Під сузір'ям калини. – Луцьк, 1993.; Народні прикмети / Упоряд. Дмитренко М. К. та Колодніцький В. М. – К., 1997.

5. *Скуратівський В.* Погостини, або 12 мандрівок у глибину століть. – К., 1990; *Його ж.* Обереги пам'яті: Народний агрокалендар. – К., 1992; *Його ж.* Місяцелік. Український народний календар. – К., 1993; *Його ж.* Вінець. – К., 1994; *Його ж.* Святвечір. – К., 1994. – Кн. 1, 2.

6. Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі ІМФЕ). Ф. 1 дод. Од. зб. 308. Арк. 243.

7. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 15 – 3. Од. зб. 206. Арк. 79.

8. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1 дод. Од. зб. 311. Арк. 271.

9. *Там само.*

10. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1 дод. Од. зб. 632. Арк. 39.

11. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1 дод. Од. зб. 571. Арк. 194.

12. *Там само.* Арк. 262.

13. *Руднев В. В.* Этнометеорология // Советская этнография. – 1990. – № 4. – С. 51.

14. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1 дод. Од. зб. 308. Арк. 78.

15. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1–7. Од. зб. 720. Арк. 73.

16. *Л. А.* Праздник Сретения Господня в Малороссии // Киевские епархиальные ведомости. – 1900. – № 3. – С. 105.

17. Рукописні фонди ІМФЕ Ф. 15–3. Од. зб. 145-в. Арк. 87.

18. Рукописні фонди ІМФЕ Ф. 15–3. Од. зб. 206. Арк. 84.

19. *Беньковский И.* Народные поверья, суеверья и приметы, приуроченные к Благовещению // Киевская старина. – 1903. – № 5. – С. 99.

20. *Шухевич В.* Гуцульщина. – Л., 1904. – Ч. 4. – С. 214.

21. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1–5. Од. зб. 402. Арк. 86.

22. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1–7. Од. зб. 721. Арк. 9.

23. *Максимович М. А.* Собрание сочинений. Т. II. – К., 1877. – С. 466.

24. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1—5. Од. зб. 402. Арк. 12.
25. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 15—3. Од. зб. 214. Арк. 16.
26. *Зайковский В. Б.* Народный календарь восточных славян // Этнографическое обозрение. — 1994. — № 4. — С. 54.
27. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1 дод. Од. зб. 571. Арк. 194, 262.
28. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1—7. Од. зб. 723. Арк. 15.
29. Рукописні фоди ІМФЕ. Ф. 1 дод. Од. зб. 531/1. Арк. 234а.)
30. *Никифоровский Н. Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. — Витебск, 1877. — С. 211.
31. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 1—5. Од. зб. 402. Арк. 117.
32. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 15—3. Од. зб. 214. Арк. 8.
33. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 15—3. Од. зб. 145-в. Арк. 87.
34. Рукописні фонди ІМФЕ. Ф. 15—3. Од. зб. 214. Арк. 33.

This article gives readers some ideas about Ukrainian folk calendar comparatively to official and church calendars. The role weather in the life of agriculture men through the historical times is being described in it's connection to the biggest Christian holidays. The most important points of folk calendar are being described saporatly.

ПИСАНКАРСТВО В УКРАЇНІ: ІСТОРІОГРАФІЯ (1910-1980-і рр.)

Віктор ТКАЧЕНКО

Поряд із іншими видами народного мистецтва у XX столітті, незважаючи на всі складності, збереглось і розвивалось писанкарство. Історіографічний аналіз у даному дослідженні не обмежується літературою про саме писанкарство. Це пояснюється тим, що спеціальних монографічних досліджень у цей період практично не було, за винятком окремих праць. В основному це невеликі статті у різних журналах або ж збірниках з декоративного мистецтва.

Історіографія писанкарства започаткована ще у XVII столітті роботами французьких авторів. Протягом XVII—XIX століть поодинокі статті про писанки виходять у різних міжнародних виданнях. Та найбільш цікавими є роботи кінця XIX століття М. Сумцова, С. Кулжинського, М. Кордуби, В. Шухевича та ін.

У 1909 році з'явилася праця К. Шероцького "Риси античного і давньохристиянського живопису на українських писанках", де розглядається взаємозв'язок між стародавнім мистецтвом і українськими писанками. Автор відзначає, що "зміст і прийоми писанкового прикрашання зберігають риси античного і стародавньо-християнського живопису" [1, 490]. К. Шероцький звертає увагу на необхідність розрізняти те, що передається із давнини, і те, що взято від природи і трансформувалося; що в орнаментиці писанки рослинний і тваринний світ займають значне місце. Щодо значення символів на писанках, на думку автора "вони можливі лише з погляду християнського", але ж відомо, що багато символів, зображених на писанках, знані ще задовго до християнства. К. Шероцький подає також деяке значення символів, в основному з погляду християнства. Підсумовуючи він пише: "Деякі риси (мотиви — *авт.*) вказують на давнину, усе інше розвивалось на національному ґрунті" [1, 490—493].

В журналі "Ілюстрована Україна" за 1913 рік надрукована стаття "Писанки" Ол. Назаріїва. Ця стаття присвячена проблемам національної культури, яка є основою для створення російської, польської та інших національних культур. Автор відзначає, що писанкарство "може дати дуже багатий матеріал до розвитку нашого мистецтва на природньому національному ґрунті", але лише в тому випадку коли "сировинний матеріал (писанки — *авт.*) буде згромаджений в приступнім місці для дослідження і у відповідній стількости. Такого роду місцем являються наші етнографічні музеї" [2, 4—5]. Необхідно сказати, що і сьогодні ця думка є актуальною.

До теми писанкарства звертався і відомий історик І. Крип'якевич. Так, у журналі "Ілюстрована Україна" за 1913 рік вміщена його замітка "Великодні звичаї в давних часах". В основному вона стосується праці Г. Боплана "Опис України", з якої наводяться цитати та

подається ряд звичаїв і вірувань українського народу, пов'язаних із Великоднем [3, 5–6].

1913 року у журналі "Сяйво" була надрукована стаття М. Валуйка "Писанки". В ній автор розповідає про історію виникнення великодніх писанок, наводить думки деяких дослідників щодо виникнення цього звичаю, подає інформацію про розкопки В. Хвойки на Полтавщині, під час яких знайдено керамічні полив'яні яйця. Тут же дається класифікація орнаментів та їх огляд. Найбільш цікавим, на нашу думку, в статті є те, що автор фіксує таке побутове явище, як виготовлення писанок із гіпсу – "скоро-писанок". Де в чому вони нагадували писанки, виготовлені з курячих яєць; хоча орнамент був "шаблонний, не продуманий" [4, 111].

Великоднім писанкам Волині присвятив свою розвідку І. В. Шуліков "Пасхальные яйца на Волыни" (1915 р.), яка зберігається в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Свого часу вона не була опублікована, а відтак і невідома широкому загалові дослідників писанкарського мистецтва. Ця праця є багатим і цікавим джерелом інформації. Складається вона із 16-и розділів, у яких розглянуто такі питання:

- походження великодніх писанок;
- великодні яйця на Волині;
- види великодніх яєць;
- писанковий орнамент;
- техніки виготовлення народних писанок і мальованок на Волині.

За способом виконання І. Шуліков вирізняє чотири групи великодніх писанок: народні, художні або малярські, монастирські та фабричні. До речі, це перший дослідник, який згадує фабричні писанки, але не розглядає їх. Не брались до уваги вони і пізніше, хоча у своїй суті є теж народними.

До народних писанок І. Шуліков відносить: крашанки, капанки, скробанки, писанки і фарбованки або мальованки. Необхідно пояснити, що на той час писанками називалися яйця, розписані фарбами двох кольорів. Фарбованка або ж мальованка мала до 6–8 кольорів. Сьогодні дослідники називають мальованками писанки, виконані акварельними або олійними фарбами, переважно рослинним орнаментом. Всі способи малювання писанок, які подає І. Шуліков, зустрічаємо також у згадуваній роботі С. Кулжинського. Отже, можна з певністю стверджити, що дані техніки розпису були поширені серед українського народу.

Далі дослідник розглядає основи композиції орнаментів.

На Волині переважали писанки, поділені однією або двома лініями у вигляді поясків у різних напрямках.

Орнаменти поділялися таким чином:

а) геометричний – (сосонка, зірки (рожа, зірочка), трикутники (клинці), кола, овали (гурочки, фасоля);

б) рослинний – (листки, квіти (квітка), цілі рослини (вазон, барвінок, хміль);

в) тваринний (риба, павуки, волове око, лапки птахів);

г) господарсько-побутовий (граблі, гребені, сокирки, штани);

д) релігійний (хрести) – рідкісний [5, 11].

В останньому розділі автор праці розповідає про приладдя, які потрібні для виготовлення народних писанок, матеріали, фарби та процес розфарбування яєць. Відзначимо, що на Волині використовувалась широка гама кольорів, зокрема червоний, жовтий, синій, блакитний, зелений, оранжевий, коричневий, чорний і білий. Більшість барвників, як і скрізь по Україні, виготовлялася з природних матеріалів, але використовували і фабричні (анілінові), які витісняли природні.

У рукописних фондах ІМФЕ є також робота В. Кравченка, написана 1924 року, яка має назву "Короткий історичний огляд про походження крашанки та писанки на паску". Робота була написана, коли В. Кравченко працював у Волинському науково-дослідному центральному музеї. В ній автор звертає увагу на те, що на цей час великодні яйця бувають – курячі, з цукру, шоколадні, дерев'яні, металеві, кам'яні, скляні, порцелянові. На жаль, автор не бере до уваги фабричні писанки, мотивуючи це тим, що воно (виготовлення фабричних писанок – *авт.*) "власне нас (дослідників – *авт.*) не стосується – ми мусимо достежити за суто народнім виробництвом крашанок та писанок" [6, 1]. На нашу думку, це є помилкою, адже таким чином втрачено великий пласт української культури. На фабриках працювали переважно народні майстри і більшість писанок оформлялася на основі народних мотивів. У своїй праці автор звертає увагу і на літературу

про писанки, вказуючи, що "вона досить обмежена". В. Кравченко також розглядає походження звичаю розписувати писанки і вірування, пов'язані з ними та крашанками, легенди.

У 20-х роках була надрукована робота В. Тарновецького "Як гуцули пишуть свої писанки?" Автор звертає увагу, зокрема, на те, яку фарбу гуцули використовують більше, розписуючи писанки, а яку менше, наводить рецепти виготовлення барвників із природних матеріалів, описує виготовлення писачка та дає малюнок до нього. І, безумовно, розглядає сам процес виготовлення писанок. Загалом це досить цікава робота, адже автор розкриває виготовлення писанок в одній етнографічній зоні – Гуцульщині [7, 157–161].

1925 року в Празі була видана "студія" археолога Вадима Щербаківського під заголовком "Основні елементи орнаментацій українських писанок і їхнє походження". В. Щербаківський пояснює значення писанок, як одного з атрибутів поганського Великого дня, а християнський Великдень, у свою чергу, увібрав багато з тих поганських весняних святкувань. Писанковий орнамент він зводить до трьох типів, які в основі мають свастику, триквер або розетку. Про решту орнаментів В. Щербаківський пише, що вони у своїй основі мають той самий принцип конструкції, міняються або ускладнюються, набуваючи різних форм і назв, – рослинних або тваринних. Автор стверджував, що стиль писанкового орнаменту не є спорідненим з орнаментом, який зустрічається в різьбі по дереву, вишивках, килимах. До роботи долучені 4 таблиці зі схематичними малюнками та 36 писанок [8].

У збірнику "Праці науково-дослідної кафедри історії європейської культури" (Харків, 1927 р.) була вміщена розвідка професора С. Таранушенка під заголовком "Українські писанки як пам'ятки народного малярства". С. Таранушенко не погоджується з багатьма міркуваннями Вадима Щербаківського, хоча і оцінює його працю як "надзвичайно цінну студію". Писанковий орнамент, на його думку, "яскравий, великої мистецької вартості (по багатству, різноманітності й майстерності) продукт народної творчості на протязі цілої нашої історії від доби поганьства аж до наших днів..." [9, 450]. На противагу В. Щербаківському, В. Таранушенко погоджується з деякими авторами, що ряд спільних елементів пов'язує писанку з вишивкою і килимом, а також з керамікою та мальованим деревом, бо, як він каже, "всі є галузі зі складової частини єдиного організму, що зветься народне мистецтво..." [9, 451]. Писанковий орнамент В. Таранушенко ділить на: геометричний, стилізований рослинний, тваринний і синтетичний, тобто перехідний між абстрактним геометричним та стилізованим рослинним.

Упродовж 20–30-х рр. XX століття з'явилося кілька праць І. Гургули, присвячених писанкам. Так, у журналі "Нова хата", що виходив у Львові в 1928 р., була надрукована її стаття "Звичаї і повір'я, зв'язані з писанками" [10, 4–5]. Авторка висвітлює дану тему, ґрунтуючись на матеріалах з Галичини, західного Поділля і Гуцульщини. Це дає можливість порівняти їх і побачити, наскільки звичаї і повір'я відрізняються, що є спільного між ними в різних регіонах України. Вона була автором короткої статті про писанки в Українській Загальній Енциклопедії, де було вміщено теж і кольорову таблицю 30 писанок.

Більша праця І. Гургули "Писанки східної Галичини і Буковини в збірці Національного Музею у Львові" була надрукована в збірнику "Матеріали з етнології та антропології" у 1929 році у Львові. Ця робота складається з кількох розділів: Орнамент, фарби; Порівняння писанок із вишивками; Покажчик писанкових назв; Як розглядати писанку?; Статистика музейного матеріалу. Передостанній розділ згаданої праці – це анкета, яка складається з 36 пунктів. Завдяки їм можна зібрати необхідну інформацію з писанкарства, що є важливим для дослідників цього мистецтва. Порівнюючи писанковий орнамент із вишивками, Гургула відзначає, що вони дуже схожі між собою, якщо походять із одного місця виготовлення [11, 131–156].

До теми писанкарства Гургула звертається вже в 60-х роках. У праці "Народне мистецтво Західних областей України" (1966 р.) вона приділяє увагу писанкам західних областей, відзначаючи, що вони різні, але в них "відбито типові особливості народного мистецтва кожної околиці". Гургула пише, що "мотиви писанок особливо широко застосовуються в художньому текстилі, кераміці, порцеляні" [12]. А народна художниця України О. Л. Кульчицька створила за зразками народних писанок і серію оригінальних килимів.

Писанкарству присвячує свою розвідку "Роль жінки в повставанні українського народного мистецтва" Д. Горняткевич (журнал "Нова хата", 1930—1931 рр.). В ній автор подає історіографію питання, робить аналіз літератури, наводить звичаї та вірування, пов'язані з писанками, легенди, орнаментацію та символіку писанкарства. Зокрема, автор звертає увагу на писанкарку І. Білянську, яка відступає від традиційних канонів розпису писанок, вводячи нові елементи й тим самим започатковуючи нову школу. Д. Горняткевич також відзначає, що "улюбленим мотивом її писанок є наш український тризуб" [13, 3—4].

У цьому ж журналі 1932 року було надруковано статтю К. Ластівки "Орнаментика писанок на Буковинському підгір'ю". Автор ділить орнаментику писанок на два види: геометричну та річеву. Разом із назвами писанок подається і їх зображення, що має велике значення для такого роду статей. Відзначено також, що писанки "буковинського підгір'я носять у собі ознаки переходової смуги, змішуючи оба роди орнаментики (Гуцульщина і Поділля — *авт.*) в одну цілість". Отже, підтверджується думка про те, що писанкарство як явище в одній окремо взятій етнозоні чи регіоні не може мати чітко виражені автохтонні ознаки. Це один із видів народного мистецтва, який має чимало спільного в процесі виготовлення, орнаментації та назвах писанок [14, 2—3].

В 30-х роках дослідженням писанок Бойківщини займався Михайло Скорик, засновник музею "Бойківщина" в Самборі, редактор журналу "Літопис Бойківщини". 1933 року він видрукував програму-запитальник "Як записувати відомості про бойківські писанки", але не отримав жодної відповіді. Він розіслав 1000 програм до сільських вчителів, священиків та інтелігенції. Відповіді надійшли тільки від 14 осіб. З огляду на це, М. Скорик за невеликий термін опрацював зібраний матеріал і вмістив у "Літописі Бойківщини" нарис "Бойківські писанки". До нарису долучено 6 таблиць з 45 узорами бойківських писанок, а також малюнки елементів узору [15, 32—43].

В середині 40-х років XX ст. вийшла робота М. Бабенчикова "Народне декоративне мистецтво України", в якій відзначається писанкарство, як "своєрідна галузь суто українського декоративного мистецтва". Також розповідається про поширення писанок, орнамент, техніку розпису, тло писанок різних регіонів України. [16, 20—22].

У низці праць, що з'явилися упродовж 50—60-х рр. XX ст., писанки розглядалися як предмет декоративного мистецтва. Тема писанкарства була включена в "Програму з історії українського мистецтва" (1956 р.) під редакцією В. Г. Заболотного. Вийшов також ряд каталогів у Львові, в яких подавались і писанки. Цікавою є інформація про каталог виставки "Килими Олени і Ольги Кульчицьких" 1960 р., де вказуються та подаються назви килимів, орнамент яких відтворює писанковий.

1964 року журнал "Народна творчість та етнографія" надрукував статтю О. Соломченка "Орнамент писанок Прикарпаття". Автор статті звертає увагу на те, що найпоширенішим мотивом гуцульських писанок є традиційне зображення оленя. Та поряд із цим з'являються нові елементи, пов'язані з утвердженням радянської влади на Гуцульщині, зокрема зображення серпа і молота та супутників і космічних кораблів. Можна припустити, що писанкарки змушені були розписувати так великодні яйця, щоб вберегти це народне мистецтво від повного його занепаду та знищення. У підсумку автор слушно зауважує, що необхідно "не тільки збирати писанки і зосереджувати їх колекції в музеях, а й видавати спеціальні альбоми із зразками кращих писанкових орнаментів різних областей України" [17, 64].

О. Соломченко торкнувся теми писанкарства і в таких своїх працях як "Народні таланти Прикарпаття", "Писанкарство карпатського краю", "Сучасні художні промисли Прикарпаття".

1964 року у Львові видано працю "Квітуче народне мистецтво. Вишивка, тканини, кераміка та писанки на Сокальщині" В. Маланчука. В ній автор зосереджує увагу в основному на писанках Сокальщини та аналізує їх орнаменти [18].

Писанкарство, як складову народного декоративно-прикладного мистецтва, розглядає у своїх працях Б. Бутник-Сіверський. Вони в основному мають узагальнюючий характер, хоча автор наводить і ряд цікавих фактів та подає прізвища відомих писанкарок 60-х років XX ст.

Ленінградський дослідник Д. Гоберман у роботах "Гуцульщина — край искусства" і "Искусство гуцулов" розповідає про поширення писанкарства в 60-х роках XX ст. на Гуцульщині [19].

1968 року в Києві вийшов альбом Е. Біляшівського "Українські писанки". У вступній статті йдеться про писанки, їх орнамент, розкрито його символічне значення. Звертає автор увагу на те, що писанкарство в Україні було відоме ще в X–XIII ст. Розглянуто також писанки етнографічних регіонів України. Читач має змогу побачити в альбомі велику кількість малюнків писанок, що дуже важливо при вивченні теми писанкарства, зокрема регіональних особливостей орнаменту. Великий інтерес становить у цьому альбомі стаття С. Колоса, в якій автор аналізує орнаментальні композиції писанок [20; 21, 89–91].

У "Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва" (1969 рік) вміщено оглядовий матеріал Л. Сухої "Писанка", у якому висвітлюється орнаментика писанок, розповсюдження, регіональні особливості. Авторка також пише, що "в радянський час писанка втратила свій культовий зміст, відіграє роль сувеніру. Хоча вона зберегла багато старовинних орнаментальних мотивів й сьогодні служить невичерпним джерелом орнаменту для художників-професіоналів" [22, 99–101]. Ця думка є актуальною і сьогодні.

У 1972 році у видавництві Музею української культури в Свиднику вийшла монографія П. Марковича "Українські писанки Східної Словаччини" [23]. В ній зібрано багато наукового і практичного матеріалу. Монографія складається з розділів, у яких автор розглядає історичне минуле писанки, назви писанок, виникнення писанкової орнаментації, вплив орнаментів на орнаментику писанки, композицію орнаменту, писанкові мотиви в побуті і звичаях, техніки розпису і оздоблення писанок, фарбування писанок, символіку кольорів та їх значення в народній творчості, ігри з писанкою. Це ґрунтовна праця з писанкарства окремо взятої етнографічної зони — Пряшівщини. На жаль, з інших етнографічних зон України таких праць майже немає, за винятком вже згаданих робіт В. Шухевича "Гуцульщина" та М. Кордуби "Писанки на Галицькій Волині".

У журналі "Археологія", 1980, № 35, вміщено статтю Г. М. Шовкопляс "Давньоруські писанки". У ній розглядається колекція писанок Державного історичного музею УРСР, які є попередниками тих, що виготовляються сьогодні. Автор звертає увагу на те, що "глиняні яєчка мають дуже давнє походження. Вони відомі вже у пам'ятках трипільської культури" [24, 97], а отже, задовго до християнства. Та, зберігшись до нашого часу, писанки втратили будь-яке культово-магічне значення, перетворилися на пам'ятки-сувеніри. Необхідно зазначити, що це не єдина робота, присвячена давньоруським писанкам. Зокрема, в Торонто (Канада) в 1957 році вийшла робота "Київські глиняні писанки" С. Гели.

У 1988 році в журналі "Народна творчість та етнографія" була надрукована стаття М. Скорика "З джерел писанкового орнаменту", у якій автор проводить аналогію назв писанок з народними назвами лікарських рослин [25, 74–78].

Загалом, слід відзначити, що більшість публікацій, як і монографічних досліджень, висвітлюють окремі питання пов'язані з писанками. В переважній більшості вони стосуються теми писанкарства в окремих регіонах, селах. Узагальнюючої ж праці з цієї теми, яка б розкрила роль писанки в традиційній культурі українців, досі нема.

м. Переяслав-Хмельницький

1. *Шероцкий К.* Черты античной и древнехристианской живописи на украинских писанках // Православная Подолия. — 1909. — № 15. — С. 490–493.

2. *Назарів О.* Писанки // Ілюстрована Україна. — 1913. — № 8. — С. 4–5.

3. *Крип'якевич І.* Великодні звичаї в давніх часах // Ілюстрована Україна. — 1913. — № 8. — С. 5–6.

4. *Валуйко М.* Писанки // Сяйво. — 1913. — № 4. — С. 111.

5. Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології. — Ф. 16. — Од. зб. 24. — Арк. 11.

6. Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології. — Ф. 16. — Од. зб. 27. — Арк. 1.

7. *Тарновецький В.* Як гуцули пишуть свої писанки? // Матеріали до етнології й антропології. Т. XXI — XXII. — Ч. 1. — Львів.: НТШ, 1929. — С. 157–161.

8. *Щербаківський В.* Основні елементи орнаментацій українських писанок і їхнє походження. — Прага. — 1925. — 28 с.

9. *Таранушенко С.* Українські писанки як пам'ятки народного малярства // Праці науково-дослідної кафедри історії європейської культури. — Харків, 1927. — С. 449–454.

10. *Гургула І.* Звичаї і повір'я пов'язані з писанками // Нова хата. — 1928. — № 4. — С. 4–5.

11. *Гургула І.* Писанки східної Галичини і Буковини в збірці Національного Музею у Львові // Матеріали до етнології й антропології. Т. XXI — XXII. — Ч. 1. — Львів.: НТШ, 1929. — С. 131–156.

12. *Гургула І.* Народне мистецтво Західних областей України. — К.: Мистецтво, 1966. — 75 с.

13. *Горняткевич Д.* Роль жінки в повставанні українського мистецтва // Нова хата. — 1930–1931. — № 7–12. — С. 3–4.

14. *Ластівка О.* Орнаментика писанок на Буковинському підгір'ю // Нова хата. — 1932. — № 5. — С. 2–3.

15. *Осадча Т.* Дослідники українських писанок // Матеріали науково-практичної конференції "Писанка — символ України". — К.: Український центр народної творчості, 1993. — С. 32–43.

16. *Бабенчиков М.* Народное декоративное искусство Украины. — М.: Наука, 1945. — С. 20—22.
17. *Соломченко О.* Орнамент писанок Прикарпаття // Нар. творчість та етнографія. — 1964. — № 3. — С. 64.
18. *Маланчук В.* Квітуче народне мистецтво. Вишивка, тканини, кераміка та писанки на Сокальщині. — Львів.: Каменяр, 1964.
19. *Гоберман Д.* Гуцульщина — край искусства. — Москва—Ленинград: Искусство, 1966. — 100 с.
20. *Біляшівський Е.* Українські писанки. — К.: Мистецтво, 1968. — 92 с.
21. *Колос С.* Історичні та мистецько-конструктивні засади побудови писанкового орнаменту // Українські писанки. — К.: Мистецтво, 1968. — С. 89—91.
22. *Суха Л.* Писанка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969. — С. 99—101.
23. *Маркович П.* Українські писанки Східної Словаччини. — Пряшів: Відділ української літератури, 1972. — 156 с.
24. *Шовкопляс Г.* Давньоруські писанки // Археологія. — 1980. — № 35. — С. 97.
25. *Скорик М.* З джерел писанкового орнаменту // Нар. творчість та етнографія. — 1988. — № 4. — С. 74—78.

"Pysanky" (Easter Eggs coloring art) always was and sill is a great part of traditional Ukrainian culture. This article is a historical overlook of the studies devoted to Pysankarstvo as a special artistic form (origins, types, symbolism). The author is given the description of the most popular works devoted to the egg painting in Ukraine and abroad through the 20th Century which helps to orient the reader in the bibliography of the problematic.

ПИТАННЯ КОМПЛЕКСНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКИХ КОЛИСАНОК (попередні результати дослідження)

Оксана МАРЧУН

Колискова пісня як фольклорний жанр закономірним чином вважається більшістю дослідників одним з найперших засобів етнонаціонального кодування, проте механізми такого кодування й досі остаточно не виявлені. Науковий аналіз колискової пісні як об'єкту дослідження передбачає використання значної кількості різноспрямованих підходів до її вивчення, серед яких генеральними виступають дескриптивний (збирання та опис), компаративний (порівняння та аналіз) і експланаторний (пояснення й інтерпретація). Із огляду на предмет дослідження визначаються базові типи аналізу колискових пісень в різних напрямках етнології та суміжних дисциплін — народнопоетичний, етномузикознавчий, семіологічний, структурно-тезаурусний, мотивний, комунікативний, акціональний, функціональний, культурно-етнографічний тощо. Виходячи з цього, в сучасній науці про фольклор постулюється необхідність формування комплексного підходу до колискової, який включав би до свого складу позитивні компоненти всіх базових типів аналізу з урахуванням досягнень попередників.

1. Записи й дослідження української колискової пісні мають довгу традицію — починаючи від перших записів "Русалки Дністрової" та закінчуючи сьогоденними дослідженнями В. Г. Бойка, Г. В. Довженок, В. В. Головіна, Т. О. Дмітрієвої, Н. Шумади, Й. Федаса та ін. Основні публікації колискових пісень, здійснені протягом майже двохсотрічного періоду ("Русалка Дністрова", М. О. Максимович, Я. Головацький, А. Метлинський, П. П. Чубинський, П. Іванов, В. Милорадович, О. Малинка, М. Дерлиця, М. Грушевський), а також видання їх із мелодійними супроводами (Марко Вовчок, С. Гулак-Артемовський, А. Рубець, Є. Линьова, В. Щепотьєв, Ф. Колесса, К. Квітка, Г. Танцюра) увійшли в золотий фонд вітчизняної фольклористики, етнографії, етномузикознавства.

Записи та дослідження української колискової пісні не були інтенсивними. Це ні в якому разі не применшує заслуг українських фольклористів та етнографів на терені вивчення скарбниць народної мудрості. Як слушно зауважив історик української та російської фольклористики Марк Азадовський, "теоретичному зростанню науки про фольклор відповідає й зростання, а також характер накопичення фольклорних матеріалів. Ці два процеси йдуть паралельно, спираючись один на одного та взаємно один одному відповідаючи..." [1]. Сучасна ж точка зору полягає в тому, що "в українській філологічній науці ще в романтичний період, тобто у перших десятиріччях XIX ст.,

зародилися наукові ідеї, які за своїм семантичним наповненням відповідають загальноєвропейським культурно-історичним вимогам, а інколи й перевершують їх. Найвизначнішими виразниками цих ідей були відомі українські фольклористи-етнографи М. Максимович, О. Бодянський, П. Куліш та М. Костомаров".

М. О. Максимович видав три збірки українських фольклорних текстів (у 1827, 1834 та 1849 роках). З них найбільше зацікавлення викликає останній збірник, у якому, чи не вперше, учений вмістив двадцять зразків колисанок із зауваженням, що вони "вперше западають в душу немовляти і надають їй першого музичного настрою. Деякі з цих пісень можна визнати безпосереднім вираженням самої матері, інші складені нянями" [15]. Враховуючи, що збірник складався з двох частин: "Українські думи" й "Пісні колискові та материнські", можна зробити висновок, що атрибуція колискових пісень як окремого жанру фольклору (щоправда, не з'ясовано, якого саме — родинно-побутового чи дитячого) належить М. О. Максимовичу.

І. І. Срезневський також планував видати збірку українських жіночих пісень і навіть готував її до друку [19, с. 114], проте ця ідея залишилася нездійсненною. Слід вважати, що записи колискових пісень значилися й у архіві П. Лукашевича, але у його роботу "Малоросійські та червоноросійські народні думи та пісні" (СПб., 1856) вони не увійшли, а сам архів, зокрема товстий зошит із текстами, було втрачено [14, С. 145].

Слід зупинитися й на збірці Амвросія Метлинського "Народні південноруські пісні" [17], який до появи багатотомного видання П. П. Чубинського вважався якнайповнішим виданням українського фольклору. Збірка починається саме з колисанок, які дослідник відносив до "песен житейских", разом із піснями про кохання, весільними, сімейно-родинними та поминальними. Таким чином, за основу Метлинський взяв принцип зростання людини від народження до смерті, від немовляти до діда.

Внесок учених — дослідників української "етнографії дитинства" отримав новий імпульс із відкриттям у Києві Південно-Західного відділу Російського географічного товариства, під егідою якого вийшли друком визначні праці Миколи Костомарова, Михайла Драгоманова, Володимира Антоновича з українознавчої тематики, виданий семитомний звід українського фольклору, зібраного експедиціями в Західно-Руський край Павла Чубинського [21]. Після закриття Відділу народознавча робота групувалася навколо двох основних центрів — часопису "Киевская старина" в Києві та Наукового товариства Шевченка у Львові.

М. Левицький (Н. Л-ий) присвятив одну з своїх робіт так званим "смертним колисковим пісням", які вважалися свідченням первинного народного раціоналізму та виступали аргументом на користь відсутності в селянства морально-етичних норм. Виступаючи проти подібного погляду, Левицький пише: "Що народ любить і цінує дітей — це вже доводиться тим, що він присвятив їм цілу особливу поезію" [20, С. 189—190]. Зібраний матеріал (15 колискових) дозволив йому зробити полемічний висновок: "Якби хтось із здивованих культурних людей хоча б на нетривалий час спробував би, як зветься, влізти в мужицьку шкуру, то легко переконався б, що треба ще дивуватися, як незначно грубий селянин при таких неможливих обставинах життя непереборною силою наявних економічних відносин: безграмотність, "темнота", із року в рік — із дня на день недоїдання й недосипання, а до того ж каторжна праця..., — праця через силу, яка підточує організм і тому доводить нервову систему до найвищого ступеня напруги й не дає частіше за все морального задоволення, — ось необхідний атрибут селянського життя, ось ті умови, у яких доводиться жити й діяти селянинові" [20]. Селянин, за Левицьким, просто не має часу страждати, бо голод може прийти назавтра й до інших дітей, якщо він не кине все й не візьметься за роботу. Широкі ж узагальнення, які намагається зробити Левицький на основі такого нечисленного матеріалу, явно помилкові, на що слушно вказала Г. В. Довженок, зокрема що стосується твердження Левицького про те, що розум — не найперша для селянина потреба [11, С. 28—29].

Результатом аналізу різнобічних експедиційних матеріалів та наукових розвідок трьох поколінь українських етнологів стали робота М. Дерлиці "Селянські діти", узагальнююча етнолого-фольклористична праця отця Марка Грушевського "Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. Матеріали з полудневої Київщини", яка була видана (із доповненнями) Зеноном Кузелею за дорученням Етнографічної комісії Наукового Товариства Шевченка і є взірцем академічного видання

наукових робіт із супроводом багатого й розгалуженого поняттєвого апарату: вступ, примітки, паралелі, бібліографія, дослідження Н. Заглади "Побут селянської родини".

Робота Марка Грушевського "Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. Матеріали з полуденної Київщини", видана у Львові в збірнику "Матеріали до українсько-руської етнології" 1906-1907 рр. за редакцією Зенона Кузелі, є взірцем локальних етнографічних досліджень. У розділі "Колисанки" збирач відзначає, що "багато матерів хвалиться, що як перестать співать, як колишеш, то зараз і плакать почне" [8, С. 37]. Грушевський зауважує наявність великої кількості творів дитячого фольклору для дитини у першім році: "Приколискових пісень та забавок усяких так багато, особливо у сьому селі (Суботово. – *О. М.*). Згодом можна буде подати їх окремо, а тим часом подаю ті, які найшвидше вдалося записати" [8, 37].

Вчений у своїй праці робить суттєвий акцент на народній педагогіці, орієнтований на взірець дорослих, на народних оберегах, обрядах, пов'язаних із дитиною, на народну поведінку й ставлення до дитини, і робить це цілісно. Мабуть тому розгляд колисанок носив у нього прикладний, конкретний характер, як важливий елемент усієї системи української етнографії дитинства. Проте його робота є чи не першою в світі, присвяченою етнографії дитинства. У ній немає типологічних узагальнень (як у Маргарет Мід, матері етнографії дитинства) або екзотичного матеріалу (як у сучасних випусках "Етнографія дитинства"), відсутні теоретичні узагальнення (притаманні роботам І. С. Кона). Але в ній є своєрідна система, сумлінне ставлення до матеріалу та палка любов до дітей, що й робить її цінним свідоцтвом для дослідження народної етнопедагогіки, у якій колискові пісні посідають своє чільне місце.

2. Розкриття жанрової своєрідності колискової пісні, ознак жанру, аналіз правомірності віднесення її до "дитячого фольклору" не були однозначними. Осмислення матеріалу колискових пісень, зібраних у межах східнослов'янської фольклорної традиції, орієнтувалося на інтерпретацію змісту та структури колискових в контексті традиційного народного світогляду. Саме тому першочергово для колискових було обрано функції заспокоєння дитини та дидактично-педагогічну функцію (національно-етнічного кодування?) [3]. Спроба залучення колискової пісні до репертуару дитячого фольклору належить Г. С. Виноградову [4; 5], проте він не відносив її до жанрів дитячого фольклору. Функціональний аспект колискових особливо відзначала О. І. Капиця [13], виводячи їх слідом за В. Жуковським [12] з побутових материнських голосінь, які поступово (через імпровізацію під час виконання) перетворюються на більш-менш цілісні твори народної поезії. М. Н. Мельников вважає для колискової центральною "підсвідомо-педагогічну функцію" [16], яка переважає над функцією замовляння і навіть заспокоєння дитини, а тому виводить, що колискова пісня є чи не первинним засобом структуризації етнонаціональної та традиційно-побутової (пересічної) картини світу, що цілком справедливо.

3. Дослідникам колискової пісні так чи інакше було притаманне явне чи латентне розуміння великого значення сну та засипання для первинної структуризації культурного топосу в дитини, яка, як демонструють вже сучасні дослідження, має провести велику внутрішню роботу для впорядкування своїх наявних та майбутніх уявлень про світ. Це відбувається через ритмізацію життєдіяльності (чергування сну та пильнування, годування й прогулянки) за допомогою цілого арсеналу засобів, відомих традиційній материнській культурі, які полегшують формування в дитини усталених біопсихологічних ритмів, зокрема ссання соски, туге сповивання, сон разом із матір'ю, колисання та спів колискової пісні.

Разом із біологічним пристосуванням до суспільного життя відбувається й пристосування соціально-культурне, тобто залучення дитини від самого народження до народних традицій та рідної мови. Функціонально колискова пісня призначена передусім для засинання дитини, про що свідчить її монотонний наспів, текстова та, відповідно, музична ритміка й специфічна фонетика, яка є наслідуванням перших кроків немовляти до рідної мови – стадій гуління та лепету. Саме через колискову пісню, через її сприйняття безпосередньо підсвідомістю формується фонетико-фонологічний образ материнської мови (*mother tongue*). З іншого боку, образи колискової пісні залучають дитину до культурного простору етносу, дають їй перші уявлення про світ.

4. Проведений нами аналіз структури, семантики та прагматики українських колискових пісень свідчить, що жанрова атрибуція колискової передбачає звернення не тільки до записів текстів, а й до аспектів її побутування, тобто інтенціальності, спрямованості, функціональності. Ми визначили колискову пісню як жанр народної родинної лірики для дітей, функціонально призначений для стимуляції засинання (заспокоєння дитини), генетично пов'язаний із замовляннями та відзначений специфічною домінантою ритмомелодичного начала порівняно зі значенням тексту, що пояснюється квазікомунікативністю мовленнєвих структур у складі творів жанру.

5. Основні підходи до вивчення колискових пісень (дескриптивний, компаративний, експланаторний) та базові типи аналізу колискових пісень (народнопоетичний, етномузикознавчий, семіологічний, структурно-тезаурусний, мотивний, комунікативний, акціональний, функціональний, культурно-етнографічний тощо) визначають і сам жанр. Сучасний стан фольклористики як дисципліни гуманітарної приводить до необхідності синтетичних досліджень для відтворення, опису та прогнозування істинної картини побутування творів усної народної творчості, а на базі цього — розкриття системи етнічного світогляду, етнічного менталітету, етнічної картини світу, так чи інакше віддзеркаленої у фольклорі [7; 10]. Виходячи з цього, постулюється необхідність формування комплексного підходу до колискової пісні, який враховував би позитивні здобутки всіх вищевказаних методолого-методичних підходів.

6. Розрізнення між сюжетом і мотивом, уперше послідовно проведене в компаративістиці О. М. Веселовським [2], видається дуже важливим для аналізу колискових пісень. Сюжет не є структурованою послідовністю мотивів, а цілісною наративною конструкцією із системними зв'язками неадитивного характеру, а тому використання терміна "сюжет" для дескрипції семантики колискових пісень, на наш погляд, не є правомірним. Колискова пісня, функціонально-прагматична за своєю природою, як правило, не має сюжету, а обмежується тільки сукупністю мотивів, тобто є адитивною і переривається у будь-який момент (коли дитина засинає). Тому правомірним у даному дослідженні видається використання терміна "мотив". Тим часом усі спроби класифікації жанру колискової пісні базуються не на мотивному аналізі, а на ознаках сюжетно-тематичного плану, тоді як ґенеза жанру колискової пісні висвітлюється саме через аналіз мотивів як стійких архаїчних, нерідко формульних одиниць варіативного фольклорного тексту в його побутуванні. Відсутність робіт, які б висвітлювали саме мотивні аспекти колискової пісні, пов'язується з тим, що насамперед колискові пісні вивчалися з огляду на їхню поетику (щонайменше сумнівну), а тому майже поза функціональністю (за винятком функції засинання або етнодидактики) та без урахування квазікомінуктивності. Збирання текстів колискових пісень було відірване від живого виконання, а через це вони уявляються цілісними та одномотивними, здатними до інваріантності і навіть сюжетними, що не так. Крім того, довгий час об'єктом пильної уваги дослідників були пізніші семантичні нашарування в структурі колискових — ознаки соціалізації й відбиття вертикальних (класових) та горизонтальних (сімейно-сусідсько-громадських) відносин.

7. Ґенеза колискової пісні безпосередньо пов'язана з міфопоетичними уявленнями древніх слов'ян (і глибше — індоєвропейців). Це яскраво простежується на функціональному рівні тексту колискових та їх генетичній спорідненості із замовляннями. Так, у міфопоетиці колискової спостерігаємо декілька різнорідних мотивних груп, які так чи інакше відбивають етапи її складання в особливий фольклорний жанр:

1) <u>модифіковані замовляння та побажання</u>: близькість колискових пісень до замовлянь підкреслюється характерною інтонаційною манерою їх виконання, "підговором", "примовкою", наявністю подібного до замовляння формульного характеру побудови мотиву (*Ой-ти, коту-рябку; Ой-ти, коте муругий; Ой, коте-коточку*), імперативної (*Ой не ходи, коте, коло гаю; Ой ти, коту-рябку, Та вимети хатку; Ой ви, гулі, не гудіть, Дитиноньки не будіть; Ой ну-ну, люлі, люлі, бай, Засни, сіренький бабай*) або побажальної (*Ой біленькі ткала, Доленьку прохала, Щоб було дитя вродливе, Щоб було дитя щасливе*) семантики, значення обміну небажаного на бажане (наприклад, *безсоння* на *сон*);

2) <u>персоніфікації та образи викликань</u> — **Сон** та **Дрімота** (*Ходить дрімота коло плота, А сон коло вікон*), **Доля** (*Ой, люлі, люлі, Долі дай манюні, Влучної, щасливої...*), з одного боку, та **Кіт** і деякі інші, як правило,

свійські тварини (*гулі, перепілонька, шпак, собака, теляточка, волики, коні*) — з іншого;

3) ознаки соціалізації — відображення горизонтальних — родинних, сусідських та общинних відносин (*Як не стало в торбі хліба, Покинула баба діда*; *Ой ну-ну, кітку, Піди по тітку, А тітка в нас молода, Аж з Китай-города*;

Ворота скрипнули,
Собаки брехнули,
Телята ревнули,
Сусіди почули,
Попові сказали.
А піп з печі —
Та й вибив плечі,
А наймичка з полу —
Та й вибила ногу...),

а також відносин вертикально-класових:

Засни, дитя, без сповиття,
А де ж твоя мати?
— Пішла панам, пішла попам
Строку відробляти.

4) найближче до дитини навколишнє середовище та побутові реалії (із акціонально важливим образом **колиски**):

Повішу я колисочку на дубочку,
Люлі, люлі, засни, поспи, мій синочку.
Буде вітрик повівати
І синочка колихати,
З дуба листя опадати
Та синочка забавляти.
Буде сонечко сіяти,
Між листячком заглядати,
Між листячком заглядати
І синочка цілувати.

5) фрустративні компоненти — елементи голосінь або ж текстові уривки, звернені не до дитини, а призначені для зняття емоційної напруги виконавиці, як правило, матері:

А-а, а-а, а-а, а!
Пішла мати жито жати,
Та не собі — пану,
А-а, а-а, а-а, а!
Мале дитя без сповиття, —
Не маю талану,
А-а, а-а, а-а, а!
Рости, сину, не гни спину
Та на чужій ниві,
А-а, а-а, а-а, а!
Добудь життя, моє дитя,
То будеш щасливий,
А-а, а-а, а-а, а!

8. Квазікомунікативність колискової пісні визначається тим, що немовля чи малеча в ній не розглядається як свідомий комунікант (адресат), здатний до сприйняття більш-менш складного за сюжетотворчими показниками тексту. Тому "сценарій заспокоювання" (термін В. В. Головіна [6]) включає до свого складу інші, позатекстові структурні компоненти паравербального та акціонального характеру (прийоми колисання, пісенність, фонації, кінесика, годування тощо), які слід вважати функціонально домінантними порівняно із вербальними. За непрямими даними досліджень з етнографії дитинства, виконання колискових пісень, їх зміст варіюється відповідно до віку дитини із подальшим наростанням ролі вербального компонента та поменшанням компонентів акціональних. Саме тому в колискових піснях поширені фатичні сигнали, зорієнтовані просто на привертання уваги немовляти, але не використовувані як засіб передавання інформації; це, у свою чергу, пояснює і беззмістовність більшості записів колискових, відірваних від реального контексту виконання.

9. Як базові, слід розглядати такі функції колискової пісні:

1. Функція стимуляції засинання (***онірична***).

2. Функція замовляння (***апотропеїчна***) із допоміжними підфункціями:

пророцтва,
побажання,
оберегу.

3. Функція пізнання (***когнітивна***).

4. ***Комунікативно-глосолативна*** функція.

5. Функція зняття внутрішньої емоційної напруги матері (***фрустративна***).

У конкретній колисковій пісні не обов'язково мають бути реалізовані усі описані нами функції, але основною, наявною в усіх піснях виступає, безумовно, функція онірична. Виходячи з функціональної стратифікації українських колискових пісень, можна представити їх як системний комплекс зі своїм ядром та периферією.

10. Методика укладання тезауруса концептів української колискової пісні базується на ідеях концептуального аналізу народної культури, висунутих М. І. Толстим та детально розроблених С. Є. Нікітіною [18]. Усвідомлюючи, що слова-концепти традиційного світогляду не можуть бути визначені за допомогою чіткої дефініції, за мету ставиться не так описати диференційні ознаки, притаманні тому чи іншому концепту, як дати, по можливості, повне уявлення про поняття, для чого використовується певна дескриптивна матриця, що відбиває всі можливі варіанти відносин у структурі народно-

го концепту: статичні й динамічні, рівнопокладені та ієрархічні, актантні та імплікативні.

11. У колисковій пісні наявні практично всі об'єкти, що становлять зацікавлення в межах паралінгвістики, зокрема:

а) загальні фонаційні ознаки, такі, як сила голосу, тембр, обертони, дикція і т. ін., за своєю природою пов'язані з фізіологічними особливостями суб'єкта і залежні від його психічного стану, завжди супроводжують колискову і є зовнішнім показником фізичного стану суб'єкта;

б) можна припускати, що постійний супровід звука різноманітними жестами був споконвічним і завжди лишається невід'ємною частиною комунікації людини, що відбивається й у колисковій пісні у момент її виконання;

в) серед жестів, використовуваних під час виконання колискової, слід розрізняти:

- ритмічні жести (напр., колисання);

- емоційні жести (пов'язані з побутовими проблемами та зняттям фрустрації);

- образотворчі жести (для стимуляції засинання використовуються образотворчі жести, якими зображують гуль, кота тощо).

г) серед характерних ритмомелодичних рис виконання колискових пісень відзначають:

- переважно низький регістр співу;

- темпо-динамічну стабільність;

- обмежене використання мелізматики [9].

12. Сьогоденні перспективи аналізу української колискової пісні, уможливлені майже повним виданням корпусу текстів, достатнього для проведення широкомасштабного дослідження, вбачаються нам продуктивними тільки за умов розуміння того, що колискова — не так віддзеркалення, як творення дійсності через вплив на неї (виходячи з природи традиційного народного світогляду). А це, у свою чергу, передбачає:

- якнайповніше виявлення вербальних, паравербальних та акціональних чинників виникнення та функціонування колискової пісні як комплексного жанру з позицій фольклористики та етномузикознавства в контексті інших жанрів фольклору для дітей, зокрема забавлянок, та дитячого фольклору;

- порівняння корпусу мотивів української колискової пісні з реалізацією подібних мотивів у інших фольклорних жанрах та виявлення їх етнічної специфіки;

- створення тезауруса українського фольклору, у якому чільне місце посідатимуть концепти, виявлені в українській колисковій пісні;

- обов'язкове виявлення функціональної вартості колискової пісні через звернення до прагматичних та акціональних аспектів її функціонування на тлі паравербального контексту (наприклад, розкриття функцій стимуляції засипання, оберегу, замовляння, пророцтва, побажання, пізнання, комунікативно-глосолативної, функції зняття внутрішньої фрустрації матері тощо);

- створення повного етномузичного словника мелодій колискових пісень.

1. *Азадовский М. К.* История русской фольклористики / АН СССР. ОЛЯ. — М.: Учпедгиз, 1963. — Т. 2.
2. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. — М.: Просвещение, 1989.
3. *Ветухов А.* Народные колыбельные песни. — М., 1892.
4. *Виноградов Г. С.* Детский фольклор // Из истории русской фольклористики. — Л.: Наука, 1978.
5. *Виноградов Г. С.* Страна детей. Избранные труды по этнографии детства / Сост., подгот. текстов, библиография, комментарии А. Грунтовского, В. Головина, А. Некрыловой. — СПб., 1999.
6. *Головин В. В.* Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. — Abo, 2000.
7. *Гриця С.* Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. — Тернопіль: Астон, 2000.
8. *Грушевський М.* Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. — К., 2001.
9. Дитячий фольклор / Упор., прим. Г. В. Довженок. — К.: Наукова думка, 1984.
10 *Дмитренко М. К.* Українська фольклористика: історія, теорія, практика. — К.: Ред. часопису "Народознавство", 2001.
11. *Довженок Г. В.* Український дитячий фольклор (Віршовані жанри). — К.: Наукова думка, 1981.
12. *Жуковский В. А.* Колыбельные песни и причитания оседлого и кочевого населения Персии // ЖМНП. — 1889. — Январь.
13. *Капица О. Н.* Детский фольклор: Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. Изучение, собирание, обзор материала. — Л.: Прибой, 1928.
14. *Кирдан Б. П.* Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики XIX в. / АН СССР. ИМЛИ им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974. — 280 с.
15. *Максимович М. О.* Українські пісні, видані М. О. Максимовичем. — К.: Вид-во АН УРСР, 1962.
16. *Мельников М. Н.* Русский детский фольклор. — М.: Просвещение, 1987.
17. *Метлинский А.* Народные южнорусские песни. — К.: Университетская типография, 1854.
18. *Никитина С. Е.* О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка: Культурные концепты. — М.: Наука, 1991.
19. *Срезневский И. И.* Запорожская старина. Часть 1. — Харьков: Университетская типография, 1833.
20. Харьковский сборник. — Харьков, 1988. — Вып. 2.
21. *Чубинський П.* Мудрість віків. — Кн. 1, 2. — К., 1995.

The recordings and study of the traditional Ukrainian lullabies have a long history which began with the publication of "Rusalka Dnestrovaya" and continues up to our days. The ethnography of the childhood is the biggest platform of such studies. The interpretation of the lullabies must be done in the context of the traditional worldview of the folk. And in the context of the meaning of the dreaming for our ancestors we have to analyze the cultural meaning of such songs. The biological, cultural and social rhythms of life through lullaby create a world picture in child mind. The genesis of such songs are hidden in ancient mythological believes. There are several functions lullabies might have for both mother and a child: to put one to sleep, to help to feel protected, communicative, emotional relaxation and others.

ЗВУЧАТЬ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ

Борис СПИСАРЕНКО

Той відтинок часу, який вкладається у партитури Національного оркестру народних інструментів України, є мовби прозорим джерелом оживлення музичного образу нашої країни, і ми певні — без нього історія національної музичної культури не була б правдивою...

В цьому пересвідчуємося, заглиблюючись у книгу "Музичні війни або талан Віктора Гуцала", автором якої є Богдан Жолдак (Київ: Музична криниця. — 2004. — 412 с). Вийшла вона у світ до шістдесятиріччя від дня народження Віктора Гуцала — лауреата Національної Шевченківської премії, подвижника української музичної культури, найяскравішою зіркою з відзнак і високих титулів у "табелі про ранги" якого, як на мене, є подарований українському народові в роки національного безправ'я "Запорізький марш", переданий від незрячого кобзаря Євгена Адамцевича в аранжуванні Віктора Гуцала Київським оркестром народних інструментів... Але про цю перлину згадаємо далі.

Автор книги, знаний стиліст, "нестандартно мислячий" письменник і культуролог Богдан Жолдак, обрав для розповіді про непересічну особистість чи не найефективніший стиль збереження достовірності думки головного героя — дбайливо передавши слово Віктора Гуцала. З автобіографічними розповідями цього нескореного таланту, цього віртуоза національної автентичної "оркестрової пекторалі" у ваш світ увіходить диво самоідентифікації україніки!

Судіть самі: проста селянська родина, трударі — мудрий батько й *мати-героїня* зберегли у пеклі воєнно-голодоморо-колоніального лихоліття когорту дітей, суцвіття, з якого постав наділений чаром материнської й батьківської пісні хлопчисько, закоханий у рідне національно-музичне єство нашого духу. Так було велено долею, і припис її юний музикант-"народник", майбутній знаний маестро, виконав з честю! Вже школярем здібний учень знаної 1-ї Музичної школи у Львові, в якій навчалися Богодар Которович, Олег Криса, Богдан Янівський та інші значні постаті музичного овиду, стає музикантом-домристом у професійному оркестрі... Цьому, безперечно, сприяло успішне навчання в талановитих педагогів.

Неможливо переповісти свої враження від документально зафіксованих у книзі мистецьких бувальщин, зустрічей пана Віктора зі славетними особистостями, як-от сторінок творчої співпраці Національного оркестру народних інструментів з народними артистами Анатолієм Солов'яненком, Дмитром Гнатюком, Марією Стеф'юк та ще багатьма. Надто ж із Яковом Орловим, Сергієм Козаком, Олександром Чумаком — "творцями" Музично-хорового товариства, яке стало в кінці шістдесятих справжнім вулканом пробудження національного менталітету. Адже, пригадаймо, тоді на вулицю Пушкінську, 32, до Товариства, до його музею українських народних інструментів, де були зібрані раритети геніальних безіменних майстрів, та й до видавництва "Музична Україна", розташованого тут-таки, йшли всі, хто повірив у безкарність нашого національного відродження та не так сталося, як гадалося!.. І Сергієві Козаку, і Олександрові Чумаку, і Вікторові Гуцалу пильні васали московської метрополії на початку сімдесятих перекрили кисень...

У розділі "Марш і марші" йдеться про створення Віктором Гуцалом оркестрової версії "Запорізького маршу", почутого від згаданого бояна-кобзаря. Цей твір уперше виконано оркестром під орудою Якова Орлова в Київській опері. Мені ж запам'яталося виконання його в 1970-у, здається, році, у Колонному залі ім.Миколи Лисенка у Філармонії. Як чарівна флейта, заворожила всіх своїм закликом-вступом сурма, і — переповнений зал був настільки наелектризований маршем, цим шедевром козацького поступу, що чотири рази вибухав оваціями, викликаючи знову й знову "орловців" на "біс". Бачили б ви, дорогі нащадки, як заметушилася добре знана нами рать "соглядатаїв"! Переполох докотився до місцевих цековських "верхів", що возсідали на нинішній вулиці Банковій...

У книзі знаходимо гіркі зізнання п. Віктора — які приниження довелося зносити в

силових структурах, пояснюючи — що ото за *січова* пісня вчувається аналітикам у погонах, коли прокочується піднесена хвиля "Запорізького маршу"? Як сучасник тих подій, підтверджу: а таки звучить! І чують її перш за все ті, хто стоять по різні боки політичного брустверу. Одні — не відкриваючи обличчя, інші — з гордо піднятою головою, як, скажімо, Григір Тютюнник. На конверті подарованої мені платівки з записом "Запорізького маршу" він своїм гарним почерком зазначив: "Борю! Від давніх-давен ця музика — наша!"...А в нещадності "пильновухих", які чатували на найменший прояв національної свідомості, я мав нагоду пересвідчитися на собі, коли в 1989 році, 11-го квітня, провів перший у Палаці "Україна" концерт кобзарів, і львів'янин Остап Стахів кинув у переповнений зал з цієї просовіцької сцени *січову* пісню "Повіяв вітер степовий, Трава сі похилила, Впав в бою молодий стрілець, Дівчина затужила...". На Фонд культури, від імені якого я організував це історичне свято кобзарства, посипалися грізні запитання з цековських кабінетів: чому і як до програми концерту потрапили січові стрільці? І що це за дезінформацію про нашу дійсність чути в баладі Василя Литвина — "Народе мій, розорений, розбитий, Мов паралітик той на роздоріжжу..." На ранок мене терміново взялися перевиховувати, — пані Наталка Охмакевич, завідувачка відділу інформації у Фонді, ініціювала цю акцію. Аякже: дружина голови держтелерадіо по лінії телеслужб знала, що в ефір потрапили і стрільці, і народ-паралітик (не знала, що то з поеми "Мойсей", яку написав Іван Франко ще до жовтневого шарварку...) Словом, стан керівників Музично-хорового товариства, "ощасливлених увагою" органів, легко зрозуміти, бо довелося нардепам Борисові Олійнику і Ростиславу Братуневі захищати мене перед цековськими ідеологами.

Віктор Гуцал з пієтетом розповідає про побратима — Олександра Чумака, педагога, письменника, організатора мистецького розвою в Україні, і про філософа, письменника-фантаста Олеся Бердника. Через два десятиліття після розгрому Музично-хорового товариства Олександр Чумак очолює мистецький осередок — Українську Духовну Республіку, яка "отаборилася" в безгоспних тоді будівлях колишньої спецустанови силовиків у провулку Горького. Мене Чумак запросив працювати відповідальним секретарем, завідувачем відділу культури. Ми роздобули кілька десятків бандур, які й досі прислуговуються вихованцям Стрітівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва. Олександр Чумак запросив на роботу в УДР і оркестр Віктора Гуцала, і "Київську камерату" Валерія Матюхіна, і тріо "Золоті ключі" — Ніну Матвієнко, Марічку Миколайчук, Валентину Ковальську...

Згадуючи про дворічну кобзарську студію, яка в Музично-хоровому товаристві підготувала славетних майстрів бандурного мистецтва, В. Гуцал зазначає, що вже одного імені — Віктора Лісовола, автора "візитівки" українців — його "Пісні козацького коша" на вірші В. Крищенка було б досить, щоб студія прославилася на всіх континентах... Зауважу, що тепер цей твір називається "Наливаймо, браття, кришталеві чаші", і має світовий рейтинг. В УДР мені з О. Чумаком випало продовжити добру традицію, і ми створили кобзарську студію. З неї вийшло ряд обдаровань, серед яких бандурист Національної капели бандуристів Ярослав Чорногуз та інші.

Мені пам'ятний ще один виступ Віктора Гуцала з оркестром — на Хортиці. Туди, до Запоріжжя, Чумак спорядив мистецькі колективи УДР за кілька днів до ГКЧП, мовби передчував, де передовий край боротьби за українську національну ідею. "Запорізький марш" у Запоріжжі, перетвореному червоною пропагандою на відстійник шовінізму, справив ефект дев'ятого валу. Власті підмінювали на міському транспорті номерні знаки, щоб нащадки січових козаків не потрапили на Хортицю, на концерт Віктора Гуцала... Зачинили велике підприємство й дали робітникам відгул, аби вони не почули в живому виконанні "Запорізького маршу"...

Я переконаний, що книга Богдана Жолдака, також, до речі, активіста УДР — він завідував відділом кіномистецтва, коли кіностудія О. Чумака "Рось" випустила ряд українських кінофільмів — "Козаки йдуть", "Вишневі ночі", "Танго смерті" тощо — вже стала рідкісною не лише через обмежений

наклад, а й через її детективну гостросюжетну насиченість захоплюючою інформацією. А скільки тут професійних музичних тонкощів виконавства на різноманітних інструментах! Я вже не кажу про секрети аранжування, оркестрового звучання, про традиції троїстих музик, народних оркестрів, про українську обрядовість і роботу вокалістів над звуком і артикуляцією, про живу воду української криниці в селі Парутині, згаданої Геродотом, і відродженої в наш час...

І люди, люди, творчі особистості, велетні духу, державотворці засобами національної музичної культури. Книга про одного з них — Віктора Гуцала — є ровесницею Помаранчевої революції, певне ж, не випадково!

"Завдання у сфері поширення народної музики перед нашою державою, всім українським суспільством нині стоять фундаментальні. Створити в усіх початкових, середніх і вищих учбових закладах новий гуманітарний курс навчання, такий, як історія і література. Видати такий підручник і до нього компакт-диск. Це курс українського народного мелосу". Важко не погодитися з Прометеєм вогненної диригентської палички, який віддає своє серце його величності Оркестру.

Прислухаймося до запитання-завдання Маестро Віктора: "А чому б і не виступити нам, українцям, ініціаторами створення Всесвітньої асоціації оркестрів народних інструментів?... Головною її метою була б розбудова світової музичної культури, духовності, народних гуманістичних традицій."

Віримо! Можемо. Зробимо, панове? І "девізом" її нехай стане "Запорізький марш" Адамцевича-Гуцала.

Київ

ПОДІЛЬСЬКІ ФОЛЬКЛОРИСТИ

Людмила ДОМАЧУК

Вінниччина фольклорна: Довідник / Упорядники А. М. Подолинний, Т. О. Цвігун. — Вінниця: Книга-Вега, 2004. — 104с.

Довідник "Вінниччина фольклорна" — одне з перших видань про збирачів фольклору, які народилися чи жили й працювали в краї. "Починаючи з дев'ятнадцятого сторіччя, — зазначають автори статей А. М. Подолинний і В. П. Сторожук, — усна народна творчість на Поділлі привертала увагу письменників, композиторів, педагогів, науковців. Її записували, досліджували, публікували і використовували у власних творах О. Стороженко, Марко Вовчок, С. Руданський, А. Свидницький, П. Ніщинський, В. Антонович, М. Старицький, А. Димінський, С. Тобілевич, С. Килимник, та багато інших відомих діячів української культури, освіти і мистецтва". У вступній статті автори також зауважують, що на перешкоді фольклорних досліджень стояли царський уряд, пізніше — дві світові війни, наслідки національно-визвольної боротьби, жорстокі репресії „перейменованої московської імперії", голодомори. Внаслідок цього український фольклор і наука про нього розвивалися нерівномірно.

Усіх імен у виданні більше вісімдесяти, але, за словами авторів, їх могло бути більше. Кожна стаття містить коротку біографію та огляд наукової, збирацької діяльності, перелік основних праць, творів поданих персоналій, а також фотопортрет. Наприкінці видання подано коротку бібліографію праць про фольклористів, що значно підносить науковий рівень довідника.

У вступній статті вміщена інформація про фольклорні та фольклорно-етнографічні ан-

самблі, яких на Вінниччині близько 300. Вони є "пристрасними пропагандистами безцінних перлин, а передусім пісень та обрядів календарного циклу". Автори розповідають про ансамблі, котрі виникли „на землі Явдохи Зуїхи і Гната Танцюри, тобто у Гайсинському районі", а також у Погребищенському районі, "який дав нашій культурі невтомну збирачку народних скарбів Настю Присяжнюк", у Калинівському, Барському, Оратівському, Чернівецькому, Жмеринському, Мурованo-Куриловецькому районах.

Надзвичайно цікаві відомості про народну співачку, носія фольклору Явдоху Зуїху, від якої фольклорист Гнат Танцюра записав "1008 народних пісень, календарно-обрядових, весільних, родинно-побутових, історичних балад, жартівливих, — а також близько 400 прислів'їв та приказок, 156 казок, велику кількість загадок та етнографічних матеріалів"; про Настю Присяжнюк, котра зафіксувала 125 похоронних голосінь і вміла їх виконувати, а також "записала погребищенське весілля з усіма обрядами і піснями та 150 ліричних пісень з мелодіями", "після війни її науковий доробок складався з історії Погребища, в тому числі хроніки багатьох погребищенських родин, розвитку освіти, медичного обслуговування; походження місцевих імен, прізвищ і прізвиськ, опису народного харчування в Погребищі (250 страв); розвідки про квіти у народному побуті, про лікарські рослини; вона зафіксувала чи не всі календарні та родинні обряди, громадські свята, спостереження за погодою, досліджувала подільські говори; зібрала та упорядкувала близько 5 тисяч пісень, 4,5 тисячі оповідальних творів, велику кількість прислів'їв та приказок, загадок, замовляння і повір'я, матеріали до народного сонника, опис новосілля та інше". Нинішнього грудня Насті Андріанівні Присяжнюк виповниться 110 років від дня народження. У Погребищі буде відкрито кімнату-музей та погруддя славетної фольклористки. До Явдохи Зуїхи майже дорівнялася за кількістю виконаних для запису пісень (997!) Ганна Максимівна Яремчук із с. Рожична Оратівського району.

Йдеться у книзі й про таких сучасних дослідників та збирачів фольклору, як нинішній завідувач відділу фольклористики ІМФЕ НАН України, заступник головного редактора журналу "Народна творчість та етнографія" М. К. Дмитренко (до речі, народився в тому ж селі, що й Г. Т. Танцюра: Зятківцях); професор, доктор філологічних наук, завідувачка кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка Л. Ф. Дунаєвська; збирачі-краєзнавці В. П. Вовкодав, П. І. Ткачук, поетеса Наталка Поклад та ін. Як бачимо, довідник подає цікаві факти побутування, збирання і дослідження усної народної творчості.

Проте в деяких статтях автори, на жаль, не згадали останні праці науковців, що були опубліковані ще за 3—7 років до видання довідника "Вінниччина фольклорна". Серед них — монографія Л. Ф. Дунаєвської за темою докторської дисертації "Українська народна проза (легенда, казка) — еволюція епічних традицій" (Київ, 1997 р.). Схожі зауваження стосуються й інших постатей, які активно працюють у сучасній науці. Також немає відомостей про члена Національної Спілки письменників України, наукового співробітника відділу фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України О. І. Шалак, яка наприкінці минулого століття захистила дисертацію про Андрія Димінського. Хоча в статті про А. Димінського, що подана у довіднику, автор згадує фольклористку: "Дослідниця його спадщини О. Шалак зазначає: "Рукописну збірку фольклорної прози А. Димінського важко навіть порівняти із будь-яким іншим, опублікованим в XIX ст. збірником казок, — за кількістю сюжетів та жанровим розмаїттям". До того ж літературний словник Вінниччини "З-над Божої ріки" (упорядник А. Подолинний, Вінниця, 2000 р.) подає довідку про О. І. Шалак, в якій зазначено: поетеса, фольклористка (ст. 372—373). Не згадано про ще одну сучасну фольклористку з Вінниччини, науковця ІМФЕ НАН України кандидата філологічних наук Л. П. Козар, котра захистила кандидатську дисертацію про Б. Грінченка як фольклориста.

Довідник "Вінниччина фольклорна" розрахований на широке коло шанувальників народної творчості. Запропоновані матеріали допомагають побачити загальну картину дослідження фольклорних процесів, адже по-

дають стислу, лаконічну інформацію про життя і діяльність фольклористів, літературознавців, письменників, істориків, етнографів, археологів, археографів, громадських діячів, а також композиторів, перекладачів, педагогів, кобзарів, майстрів декоративно-ужиткового мистецтва тощо, — людей, котрі розвивали науку про фольклор, пропагували українську народну культуру. Матеріали довідника прислужаться не тільки подолянам, а й науковцям для укладання українського фольклористичного енциклопедичного словника, над яким нині успішно працюють, але передусім, на нашу думку, стануть гідним зразком для наслідування науковцям і краєзнавцям з інших областей.

м. Вінниця

КНИГА ПРО МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ УКРАЇНЦІВ

Юрій ЯЦЕНКО

Україна, як відомо, належить до країн, що мають один з найбагатших щодо різновидів народний музичний інструментарій у світі. Вітчизняне інструментознавство налічує чимало праць про українські народні музичні інструменти — яскраву сторінку історії нашого народу, яка виявляє багатство його душі, творчу вдачу, свідчить про високу духовну культуру. Серед фундаментальних праць, в яких висвітлюються ці питання: книга О. Фамінцина, музичного критика й композитора, викладача курсу історії музики та естетики Петербурзької консерваторії, "Домра й сродные ей музыкальные инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара" (видана 1891 року в Петербурзі); стаття М. Лисенка, опублікована 1894 року (це перша в Україні праця про народні інструменти, яка давала більш-менш повне уявлення про їх зародження та розвиток); видана Українським державним видавництвом у Харкові 1930 року книга Г. Хоткевича "Музичні інструменти українського народу"; а також робота А. Гуменюка "Українські народні музичні інструменти" (видана в Києві 1967 року). В наш час проводяться дослідження, наукові розвідки, написано дисертації тощо... Проте надто вони вже віддалені від читача, більшість із них має суто академічно-наукове спрямування і всі вони... бібліографічні раритети, майже недоступні широкому загалові шанувальників музики.

Тому так потрібна і музикознавцю, і студентові, і учню, і пересічній, небайдужій людині література з цього питання, до того ж, написана доступною мовою.

На початку 90-х років минулого століття всі, хто цікавився народними музичними інструментами, з задоволенням і радістю сприйняли появу невеличкого комплекту листівок з фотографіями українських народних інструментів, на звороті яких українською, російською та англійською мовами подавалась текстова інформація. Автор і упорядник тексту — Леонід Черкаський — стисло, але з великою обізнаністю, і головне, з любов'ю, розповідав про українські народні музичні інструменти, їх побутування, характерні особливості, використання та таке інше...

Знаний науковець-дослідник, чудовий організатор, невтомний ентузіаст і тонкий знавець українського музичного інструментарію Л. Черкаський заснував і очолює ось уже впродовж тридцяти п'яти років відділ українських народних музичних інструментів Державного музею театрального, музичного та кі-

номистецтва України. За ці роки він зібрав унікальну колекцію, що стала помітним явищем у відродженні національної культури. У фондах більше півтисячі музичних інструментів, серед яких — гордість музею — бандури легендарних кобзарів: Є. Адамцевича, Ф. Кушнерика, Є. Мовчана, І. Кучугури-Кучеренка та ін., інструменти виготовлені кращими майстрами минулого.

Він є автором багатьох виставок музичних інструментів в Україні та за кордоном. Широко відомі його праці з історії і проблем інструментознавства. Разом зі своєю помічницею старшим науковим співробітником Тетяною Сітенко вони щорічно організовують десятки концертів, кобзарських вечорів, літературно-музичних композицій, радіо- й телепередач, ведуть активну викладацьку роботу.

Не дивно, що до 30-річчя колекції українських народних музичних інструментів світ побачила його книга, в якій у формі новел подано цікаві факти з історії музичних інструментів, розповідається про створення колекції, де автор ділиться роздумами про сучасне і майбутнє народного інструментарію, колоритно і з гумором розповідає про непросту дослідницьку роботу...

Дуже важливим було включення до цього видання каталогу колекції українських народних музичних інструментів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України. І хоча було представлено лише 282 музичні інструменти, вони дали повне уявлення про музейну колекцію. В каталозі подано короткі відомості про кожен інструмент: назва, інші можливі назви, час виготовлення (точний чи орієнтовний), прізвище майстра, належність, якщо це меморіальний інструмент, кількість струн чи пальцевих отворів, розмір в сантиметрах, матеріал, інвентарний номер. У ряді випадків вказується звукоряд інструмента та його діапазон, що може знадобиться фахівцям. В каталозі усі інструменти згруповано відповідно до джерела звука: духові, струнні, мембранні, самозвучні. В межах груп інструменти поділено на підгрупи, види та підвиди і розташовано, по можливості, в хронологічній послідовності.

І ось через п'ять років з'явилась нова робота науковця — книга "Українські народні музичні інструменти" видана на замовлення Державного комітету телебачення та радіомовлення України за Програмою випуску соціально-значущих видань.

Поява в українському музикознавстві друкованої праці на тему народного інструментознавства — непересічна подія. Тому зрозумілий інтерес викликає ця книга.

Збереження такого неоціненного скарбу з урахуванням загальнонаціональних традицій, регіональної специфіки, розвиток академічного виконавства на таких інструментах, професійне ансамблеве, оркестрове і сольне виконавство та ін., нарешті, оптимізація функціонування вищезазначених аспектів вимагає спеціальних методологічних заходів, чіткої визначеності. Тому вдалою і, безумовно, важливою є систематизація українських народних музичних інструментів за науковим методом Е. Горнбостеля і К. Закса. Введення цієї поширеної у світі класифікації сприяє детальному вивченню тих чи інших особливостей інструментів, їх більш глибокому науковому дослідженню. З достатньо повною інформативністю автор розкриває суть процесів, що визначають найважливіше і найхарактерніше у сучасному інструментознавстві, не оминаючи увагою складні історичні, еволюційні процеси становлення народного інструментарію, прагне збагнути проблематику і суперечливість їх ідентифікації. Справді, який інструмент вважати народним? Якими повинні бути критерії національної самобутності? Які перспективи розвитку того чи іншого інструмента?

Варто зазначити, що ці питання цікавили і цікавлять найавторитетніших спеціалістів: виконавців, диригентів, викладачів, науковців...

"Загальне функціонування сучасного музичного інструментарію України потребує комплексного вивчення у взаємодії усіх аспектів: аматорського, професіонально-академічного, професіонально-самодіяльного... ...Лише оптимальна репрезентація української народно-інструментальної музичної культури у повному контексті — як аматорського, так і професіонально-академічного мистецтва — здатна сприяти сприйманню нас як представників великого, музично-самобутнього народу, рівного серед рівних, тобто — на рівні загальноєвропейської музичної культури. ...Для повноцінної пропаганди сучасного народно-

інструментального мистецтва потрібна його диференціація на етнологічне та академічне у засобах масової інформації, на радіо і телебаченні...” — так вважає доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії, заслужений діяч мистецтв України М. Давидов.

І. Мацієвський — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач сектору Інституту мистецтв Російської Академії наук (м. Санкт-Петербург) наголошує “...Складні і подекуди суперечливі питання ідентифікації та перспективи народних музичних інструментів на сучасному етапі розвитку національного мистецтва неможливо вирішити без урахування історичного плину культури, в т. ч. культури традиційної. ...Розглядаючи різноманітні шляхи прояву народного інструменталізму необхідно провести аналіз цілої низки історико-культурних факторів. Тут і час, регіон, соціальна, професійна сфери формування (чи запозичення) та функціонування інструмента, і, що найголовніше, — його місце і роль у традиційній культурі відповідної епохи, етнографічної групи, класу чи професійних верств... Координацію різних аспектів необхідно вести під домінантою традиції, як головного фактора національної самобутності мистецтва. Тому до українських народних належать передусім такі музичні інструменти, які впродовж того чи іншого історичного часу є (або були) структурно-функціональним чинником народної музичної традиції українського етносу, однієї чи кількох її етнографічних та соціальних груп”.

Оперуючи поняттям етнічного звукоідеалу як критерію визначення автохтонності музично-інструментального стилю, кандидат мистецтвознавства, завідувач проблемної науково-дослідницької лабораторії музичного фольклору Національної музичної академії М. Хай аргументує свою позицію: “...Етнічний звукоідеал — це етнозвуковий феномен, що асоціюється в уяві слухача-рецепієнта традиційної музики, як система типологічно схожих і властивих даному середовищу етнофонічних явищ, що склались у ньому впродовж тривалого історичного відрізку часу й охоплюють адекватні етнографічні сфери свого втілення... Серед більш ніж півтора десятка чинників, за якими сучасна етноорганологічна наука визначає належність національних музичних інструментів до певної традиції, вирішальне значення мають територіальний, часовий та соціальний чинники. Відповідно національні музичні інструменти можна поділяти на загальнонаціональні, регіональні, локальні; національні музичні інструменти традиційні для певної епохи (інструментарій давньоукраїнської доби, козаччини, покозацького періоду); інструменти пастушого, хатнього, танцювально-рекреативного середовища тощо...”

Проблеми складні і, як бачимо, кожен науковець має з цього приводу особисту думку. Знайдений автором ракурс досліджень дозволив знайти те, що об’єднує різні, навіть полярні судження. Акцентуючи увагу читача на сучасному баченні проблематики, автор аналізує досвід кращих виконавців народно-інструментального жанру, провідних художніх колективів, посилається на оцінки видатних діячів мистецтва і культури, тим самим об’єктивно змальовує реальний стан побутування більше ніж півсотні музичних інструментів, які так чи інакше несуть у собі ознаки національного, беруть участь у творенні української музики.

Головна мета книги — у доступній формі ознайомити читача з музичними інструментами, які активно використовуються в наш час, з їх різновидами, специфікою конструкції, способом гри, технологією виготовлення тощо, — з музичними інструментами, що вже вийшли з ужитку, але відомості про них зберігаються у людській пам’яті.

Відповідно до чотирьох груп, на які поділяються інструменти, книга має чотири розділи. Розділ І. Самозвучні музичні інструменти (ідіофони); Розділ ІІ. Перетинкові музичні інструменти (мембранофони); Розділ ІІІ. Струнні музичні інструменти (хордофони); Розділ IV. Духові музичні інструменти (аерофони).

З огляду на особливу роль *кобзи* і *бандури* у мистецькому житті українців велику увагу в книзі приділено саме цим інструментам.

Кобза давно вже стала своєрідним духовним символом, уособленням дум і сподівань народу України, хоча цим високим, святим для кожного українця словом у різні часи називали досить прозаїчні музичні інструменти

(і не тільки інструменти). І цілком зрозуміло, що у свідомості сучасника бажання сприймати кобзу як символ, переважає потребу в ній як у музичному інструменті. Цим фактом, певною мірою, і викликано тривалу і почасти непродуктивну дискусію довкола кобзи.

Суттєвою ознакою народної творчості, а кобза яскравий приклад такої творчості, є *традиційність.* Традиційність визначається певним ступенем сталості і міцності складових у розвитку. Традиційність — специфічна форма руху народної культури і на будь-якому відрізкові часу становить собою певну динамічну систему, яка поповнюється новими елементами, що згодом сприймаються всіма і входять до *традиції* як її повноцінні складові.

Таким чином, традиція є системою, що забезпечує зв'язок сьогодення з минулим, втілює досвід суспільства.

Із традиційністю пов'язана дуже характерна ознака народної творчості — *варіантність.* Дослідники минулого, стикаючись із численними варіантами зразків художньої творчості, вважали це явище наслідком розпаду колись повноцінних зразків. Вони вдавались до зведення варіантів, виправлень, замін тощо. Лише значно пізніше стало зрозуміло, що народна творчість не знає незмінних форм. Структурна і функціональна стабільність — поняття надто умовні. Тільки низка варіантів створює можливість для входження новоутвореного зразка до ряду повноцінних аналогів.

Зрозуміло, що процеси, які впливали на розвиток духовної культури, не оминули й кобзи — предмета цієї культури.

Автор аргументовано доводить, що, зберігши головні *традиційні* елементи, врахувавши численні *варіанти,* спираючись на сучасну практику в технології і виконавсько-художній сфері кращі майстри відтворили ладкову кобзу в кількох модифікаціях, що ідентифікують цей інструмент як національний український.

Автор не оминає увагою аналогічні дискусійні процеси, що не вщухають і довкола бандури.

Завершуючи огляд нової роботи Л. Черкаського не можна не погодитись із висловлюваннями народного артиста України, лауреата Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, професора Віктора Гуцала, чия діяльність як художнього керівника і головного диригента найкращого колективу України багато десятиліть спрямована на збереження, удосконалення, розвиток традицій народноінструментального музикування, розширення сфери функціонування українських народних музичних інструментів. Характеризуючи книгу Л. Черкаського, митець підкреслює її важливість і актуальність.

Можна сміливо стверджувати, що оригінальний науковий підхід автора до дискусійних, проблематичних аспектів історії, еволюції, сьогодення і перспектив українського народного музичного інструментарію є важливим внеском у методологію сучасного інструментознавства, а образне, живе слово робить цю книгу цікавою, бажаною і доступною всім, хто любить українську музику і вболіває за національну культуру.

Київ

ТЕАТР З НАДР НАРОДУ

Леонід БАРАБАН

Нині з театральним мистецтвом в Україні погано. Штампом стало стверджувати цю істину, але справді негаразд. Від давніх-давен вітчизняна сцена, з одного боку, живилася народними звичаями, обрядами, піснями, з іншого, — сама впливала на естетичне виховання трудівників як міста, так і села. Сьогодні немає ні одного, ні іншого. Бракує і п'єс, які

б виражали стан сучасної людини, як і не вистачає постійного насичення фольклором людських характерів, що створюються на сцені. Перевантажені повсякденною інформацією і тягарем щоденних турбот про хліб насущний, ми, незважаючи на ситуацію, чекаємо від театру потрясіння, оновлення душі. Жаль, але це зараз не відбувається у сучасному соціальному розмаїтті, хоча впродовж XIX–XX століть сцена не тільки потрясала, заспокоювала, ставала віддзеркаленням політичної боротьби, а й, зрештою, розважала та очищала. Тому й ставляться такі вічні питання, особливо тепер, у XXI столітті, коли в основі взаємин держави і громадянина пульсує тільки правда, ніщо крім правди. Це можна простежити на численних різноманітних театрознавчих виданнях, які раз у раз з'являються друком.

Зовсім недавно порадувала шанувальників мистецтва перевтілення книга Олени Боньковської "Львівський театр товариства "Українська бесіда" 1915–1924"[1], у якій вперше за довгі роки мовчання зібрано, систематизовано, прокоментовано та аналітично осмислено творчий шлях видатного колективу, який ніс знамено української культури на всіх західноукраїнських землях. Митці вийшли з народних глибин, з дитинства поріднилися з народною музикою, піснею, жартом, прислів'ям, приказкою, а оволодівши професією актора чи режисера, сповна віддавали талант усім, хто дотикався до їхніх творінь. Дуже добре, що авторка зуміла скористатися не тільки джерелами, які є в архівах України, але тими, що зосереджені в Австрії, Польщі, Німеччині, Чехії та інших країнах. Це підкріплює теоретичні міркування О. Боньковської щодо структурної основи, високого професіоналізму, європейської фаховості кожної творчої одиниці театральної трупи "Українська бесіда" – цієї могутньої частки вітчизняної культури.

Одночасно обнародуючи невідомі архівні документи і матеріали, авторка раз у раз свідчить про нелегкий шлях колективу, що мав назву то "Руська бесіда", то потрапляв у коло колективів клубного типу, але завжди дивовижно виходив на свій шлях, радував високою технікою та психологічним заглибленням у кожен створюваний індивід у світлі рампи і взагалі тут вперше досліджено завершальний період діяльності цього єдиного в Галичині професіонального національного театру як самобутнього і самодостатнього мистецького явища в загальноєвропейському просторі.

Реконструйована цілісна картина тогочасного процесу в одному з регіонів України, який опинився у вихорі Першої світової війни, однак культура, особливо театр, існував і у цьому лихолітті. Мало того, різноманітний репертуар колективу, і його О. Боньковська дослідила дуже ретельно, засвідчив, що європейський рівень художності не втрачався жодної миті. Отже, книга не тільки важлива за своєю фактичною насиченістю, а й справді підтверджує ту істину, що коли гримлять гармати, то й Музи теж не мовчать, стаючи на захист людини.

О. Боньковська вперше наголосила, що друга половина 1918 року і аж по січень 1919 року була хоч і дуже соціально складна, але "Українська бесіда" посприяла, аби зіп'явся на ноги цікавий, але ще також зовсім не досліджений солдатський Театр Січових Стрільців; він був пересувний, власне, мандрівний, сформувався в Умані, а потім вдало виступав у Могилеві-Подільському, Мурованих Курилівцях, Дунаївцях, Проскурові, Кременці, Збаражі, Жмеринці, Козятині та Вінниці. В його складі поруч з аматорами були високопрофесіональні актори з Молодого театру, Театру М. Садовського, "Тернопільських театральних вечорів". Серед них і видатні, а саме М. Ірчан, І. Дніпровський, Т. Демчук, А. Бучма, М. Крушельницький. Видатний світовий режисер Володимир Блавацький зауважував пізніше, що "Українська бесіда" і Театр Січових Стрільців, якраз і стали тоді часткою всієї сценічної культури Великої або Центральної України.

Уже в перші місяці свого існування театр "Українська бесіда", розпочавши діяльність "Наталкою Полтавкою" І. Котляревського, ставить для населення прекрасні драми, зокрема такі як "Сонце Руїни" В. Пачовського, "Катерину" М. Аркаса за Т. Шевченком, "Степовий гість" Б. Грінченка, "Дядя Ваня" А. Чехова, "За Німан іду" В. Александрова, "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" В. Винниченка. Вибір таких вистав зумовлювали дві взаємопов'язані причини: по-перше, вони зав-

жди і всюди були популярними, їх любили якнайширші маси трударів, а по-друге, це гарантувало добру якість гри на підмостках акторам професіоналам і початківцям. Театр естетично підкріпив свою здатність освоювати найкраще і виставами за п'єсами "Соколики" Г. Цеглинського та "Нещасне кохання" Л. Манька, які згодом пішли і в численних театральних колективах всієї Правобережної України.

В книзі добротно, з опорою на невідомі досі архівні документи, виписано діяльність "Української бесіди" саме в роки Першої світової війни, польської окупації Галичини, коли на чолі театру стояв мудрий художній керівник Василь Коссак. Іноді ці розповідні розділи забагато пересипані цитатами з польських та вітчизняних дослідників, їхніми оцінками тих чи інших акторів у ролях окремих спектаклів, однак це не звужує обширу справді теоретичних міркувань самої авторки, а ніби доповнює її історико-театрознавчі висновки. Це стосується передусім розгляду неординарного режисерського прочитання та акторського трактування подій і образів з вистав за п'єсами "Вогні Іванової ночі" Г. Зудермана, "Міреле Ефрос" Я. Гордіна, "Верховинці" Ю. Коженьовського, "Романтики" Е. Ростана, "Жидівка-вихристка" І. Тогобочного, "Забавки" А. Шніцлера, "Бог помсти" Шолом Аші.

Найґрунтовніше і вперше в українському театрознавстві досліджено в четвертому розділі книги період, коли "Українська бесіда" перебувала під артистичним проводом видатного режисера Олександра Загарова (Фессінга) та директора Йосипа Стадника. Це йшло від 8 жовтня 1921 по 21 червня 1923 року. Театр працював у Львові в залі Музичного товариства імені М. Лисенка по вул. Шашкевича, 5. І, гадаю, що НСТД України мусить подбати, аби на цьому приміщенні була встановлена пам'ятна дошка, бо це, як кажуть, був справжній золотий вік театру Галичини в XX столітті. Диригентом став великий Ярослав Барнич, а головним адміністратором – Григорій Ничка-Попович. О. Загаров, корінний єлисаветградець, вихованець МХТ, всі свої творчі сили з 1918 року віддав і Центральній Україні та Галичині, виховав чимало професіональних митців і аматорів, які впродовж всього XX століття ставали окрасою сцени. Режисер вперше домігся й перекладу українською мовою та постановок "Ідеальний муж" О. Вальда, "Потоп" Ю. Бергера, "Візник Геншель" Г. Гаупмана, "Гедда Габлер" Г. Ібсена, "Батько" А. Стрінберга, "Вєра Міруєва" Л. Урванцева, "Діти Агасфера" С. Бєлої, "Осінні скрипки" І. Сургучова. В 1921 році він приїхав до Львова, покинувши більшовицьку Україну, тут перебував до 1927 року, здійснюючи свою програму європейського психологічно-літературного театру, виховуючи силу-силенну митців української культури.

О. Боньковська вперше справедливо ствердила, що театр "Українська бесіда" під керівництвом О. Загарова мав переломне значення, бо всю західноукраїнську сцену навернув на європейський лад розвитку, хоч згодом у силу різноманітних обставин, в тому числі й побутових, режисер мусив у 1928 році виїхати на Закарпаття. Звідси він прибув до Харкова, але, політично переслідуваний, повернувся на російську сцену, де гастролював від Москви до Владивостока. Проте мусимо пам'ятати, що саме Олександр Загаров і Лесь Курбас принесли на українську сцену світову течію модерного реально-психологічного театру і ця лінія у своїх кращих зразках тримається й дотепер в театрах Тернополя, Львова, Одеси, Луцька, Кіровограда, Чернігова.

Театр "Українська бесіда", і це прекрасно засвідчує книга О. Боньковської, вийшов з глибинних надр рідного народу, присвятив йому всю свою діяльність до кінця, зробив значний внесок у розвиток мистецтва всієї України. Отже, книга О. Боньковської "Львівський театр "Українська бесіда" 1915–1924" неординарна, вона заповнює величезну прогалину у вітчизняному народознавстві.

м. Київ

1 *Боньковська О.* Львівський театр товариства "Українська бесіда" 1915–1924. – Львів: Літопис, 2003. – 340 с.
Редактор Анна-Марія Волосацька.

НОТАТКИ З ВИСТАВКИ “КОЗАК МАМАЙ” У НАЦІОНАЛЬНОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ УКРАЇНИ

Рада МИХАЙЛОВА

Феноменом української національної культури є самобутні картини героїко-епічного жанру, відомі під загальною назвою “Козак Мамай”. Виставка, присвячена цим творам, відбулася в Національному художньому музеї України наприкінці 2004 р.[1]

Сформована із “нашарувань” стародавніх та середньовічних культів і світогляду, давньоруського іконопису, релігійного живопису Сходу, мистецтва європейського бароко, традицій українського народного малярства, народна картина “Козак Мамай” фокусує народні уявлення про людину і всесвіт. Спрямований до історико-філософських узагальнень громадських подій та життєвих ситуацій, цей твір поєднує урочисто-меморіальні і лірико-іронічні елементи, втілюючи в такий спосіб риси своєрідної ментальності українців. Саме тому картина неодноразово ставала предметом уваги шанувальників народного українського мистецтва та науковців[2].

На виставці було представлено сорок одну роботу XVIII-XIX ст. в сюжетних варіаціях “Козак Мамай”, “Козак бандурист”, “Козак — душа правдивая...”, “Мамай — славний козак”. В добірці картин — взірці з відомих музейних колекцій Дніпропетровського Історичного музею ім. Д. І. Яворницького, київських зібрань з Національного художнього музею України, Державного музею народної архітектури та побуту, колишнього музею при Київській Духовній Академії. У числі робіт, що подані до показу — екземпляри з приватних зібрань Дмитра Яворницького, Павла Потоцького, Василя Кричевського, Миколи Валукинського, Олександра Лазаревського, Опанаса Сластьона, Платона Білецького, Ф. М. Шабала, Г. І. Рослака. Серед творів є такі, що у 1945 році повернулись з евакуації, якої зазнали під час Другої світової війни.

Завдяки виставці окреслились контури сучасного “регіонального розподілу” картин “Козак Мамай”. Досить значна їх частина зосереджена у Дніпропетровську, на колишній Катеринославщині, де шанувальники народних картин збирали їх з XIX ст. Істотна кількість творів з різних місць потрапила до Києва: лише Національний художній музей репрезентував 24 одиниці, з яких кілька картин потрапили до музею із сіл Тиньків і Боровиці Чигиринського району, в минулому — повіті Київської губернії, кілька з Полтавщини — із села Остап'є та Градіжська; ще кілька — з Харківщини, зокрема із Лебедина. Один зразок походить з Краснодару (Росія), де був придбаний на аукціоні. Ймовірне перебування цієї картини у середовищі кубанських козаків, які могли бути її власниками або замовниками, наближає, зокрема, до питання історії появи картин із назвою “Козак Мамай”.

Саме козацтво як соціально-політична сила, своєрідна державна інституція стало тим громадсько-суспільним середовищем, у якому виникла народна картина з головним героєм козаком Мамаєм. На Запорізький Січі, серед простого вояцтва образ народного заступника, лицаря-гайдамака набув своєї ідейної завершеності і зайняв центральне місце у оповідях, героїчних піснях та думах. Відтак він поширився у селянські та міські “низи”, де, власне, набув свого зримого образу. У переказах і думах донині відшукують відповіді на питання про походження головного героя картини, розглядаючи причини перетворення колись негативного образу кочівника-поневолювача на позитивний і надання його імені ореолу геройства[3].

В офіційних історичних документах існування козаків на ймення Мамай не зафіксовано. Найвідомішою реальною особою з таким ім'ям був татарський темник Мамай (?-1380), у 70-ті рр. XIV ст. — фактичний правитель Золотої Орди, який став організатором походів на Московське князівство. Один з найстарших емірів, зять хана Бердібека, Мамай керував Ордою, територія якої приблизно дорівнювала землям колишньої Чорної та Білої Куманій, і як поліетнічна держава включала представників різних груп і релігій, серед яких дослідники вирізняють болгарський, слов'янський, тюркський елементи. Протягом багатьох століть ім'я Мамая сприймалось як ім'я державотворця половецького степу. Завдяки археологічним дослід-

женням з'ясувались факти існування кочівницької держави Мамая у Запорізьких плавнях, політичний центр якої був розташований на місті Кучугурського городища Запорізької області і діяльність якого істотно вплинула на формування традицій Війська Запорізького[4].

Поразки Мамая від московського князя Дмитра Донського в битві на річці Вожі (1378) та на Дону (Куликовська битва, 1380) спричинили втрату ним влади у Золотій Орді. Змушений тікати до Криму, Мамай був там убитий генуезцями. Нащадками Мамая стали князі Глинські — "династичні власники Лівоберіжжя", які протягом XV — початку XVI ст. займали найвищі військові й адміністративні посади у Великому князівстві Литовському й Руському[5].

Події на Вожі та на Дону стали приводом до написання літературних творів — "Задонщини" та "Сказання про Мамаєве побоїще". Донедавна ці твори тлумачились переважно з позицій російської історії. Наразі окреслюється неоднаковість трактовки цих історичних подій вже у тогочасній дійсності: вони доволі нарізно сприймались у російських та українських колах. Для перших Мамай уособлював татаро-монгольське іго, над яким нарешті було одержано перемогу, для других — він уособлював вояцьку вольницю, яка втратила разом із своїм ватажком надії на власну державність. Зовсім не тотожними у контексті нашої національної історії та державотворення уявляються і наслідки цих подій[6].

Серед причин, що призвели до перетворення імені колишнього кочівника на народне і легендарне, на певну увагу заслуговує також версія про можливу об'єктивну роль етнічних процесів. Відомо, зокрема, що поява прошарку козаків була зумовлена процесами асиміляції: частину козаків складали прямі нащадки кочівників. На думку деяких дослідників, до таких етносів належало асимільоване у прикордонних землях Подоння та Прикубання тюркомовне населення — половці. Відомо, що доволі значну кількість половці складали і серед українського населення багатьох інших регіонів, у тому числі карпато-дністровського, де вони осіли біля виходів до Чорного моря та на карпато-молдовських кордонах і вартували кордони земель[7]. Поняття "козак" як вартовий чи охоронець вперше згадується близько 1305 р. в опублікованому в Італії словнику половецької мови[8].

Зазначимо, до речі, що формування позитивного ставлення до героя із представників кочового світу — процес історично тривалий. Такий герой відомий вже у давньоруський час. Як "свій" у билинах-старинах, що оспівують подвиги богатирів, виступає волинянин Михайло *Козарин*. Він б'ється за руську землю разом із "задорливим" галичанином Дунаєм, муромцем Іллею, ростовцем Альошею, рязанцем Добринею. За народними оповідями, всі вони "один одному брати", і в разі сварки скривдити "брат брата" не може[9].

"Східні" риси козака на картинах композиційно передавалися через специфічне розташування головного героя у характерній позі зі схрещеними ногами, у стані відчуженості та самозаглиблення, під деревом. Ці ознаки, на думку П. Білецького, співвідносились з образотворчими канонами ламаїзму, образом Будди, Ботхисатви[10]. Це тлумачення підтримують деякі сучасні автори[11]. Подібна статична медитативна поза характерна монументам Азії, в тому числі кам'яній скульптурі культово-меморіального характеру VI—VII ст. тюрків Великого Степу — Алтаю, Туви, Монголії[12].

За влучним спостереженням П. Білецького, зображення "Мамаїв" мало значення своєрідних "пам'ятників невідомому козаку". На таке потрактування картин налаштовує образно-сюжетний лад та відповідна символіка, витоки якої варто вбачати у давньоруських героїчних традиціях, військових традиціях степовиків та козацькій військовій культурі, яка виросла на цих традиціях. Із спостережень за погребальними звичаями степовиків ставити біля могил *намальовані* образи покійних з описом бойовищ, у яких вони брали участь, з'явилась традиція схожих обрядів у давньоруських воїнів[13]. Малювання портретів козаків, які загинули в боях, стало обов'язковим в обряді поховання XVII—XVIII ст. Не випадково картини "Козак Мамай" демонструють близькість до надмогильних стел, особливо це стосується творів з "класичною" композицією, де головний герой розташований у геометричному центрі. На виставці до таких належать "Козак Мамай" (XIX ст., ДнІМ), "Козак Мамай" з с. Остап'є на Полтавщині (кінець XIX — початок XX ст., ДМНАПУ), "Козак-бандурист, Химка та Маруся" (XIX ст., НХМУ), "Козак-Мамай" (кінець XVIII — поч.

XIX ст., ДнІМ), "Козак — душа правдивая..." (XIX ст., НХМУ), "Козак — душа правдивая..." (початок XIX ст., НХМУ), "Козак-бандурист" із с. Лебедин на Харківщині (1832 р., НХМУ), "Козак Мамай" (перша половина XIX ст., ДнІМ), "Козак-бандурист" (кінець XVIII — початок XIX ст., НХМУ) та деякі інші. Урочисто-трагічний лад таких творів повертає глядача в атмосферу "поховальних тріумфів" XVII—XVIII ст.[14]

У такому ж зв'язку відзначимо єдиний у своєму роді твір з виставки — "Козак-бандурист" першої половини XVIII ст., що колись належав до колекції Церковно-археологічного музею при Київській Духовній Академії, а нині знаходиться у колекції НХМУ. Він є трунним "портретом", про що свідчить його характерна восьмикутна форма. Такі портрети прикріплювалися на домовині. У композиції цього твору відсутні деякі традиційні для народних картин елементи, зокрема кінь та дерево, їхнє місце займають маленькі червоні куліси, деталь антуражу, що з'явилась у європейському мистецтві від доби Ренесансу. За головою козака — спис і рушниця. Напис, що читається лише частково, промовляє: "Сидить Козак в кобзі грає..." У невідомого козака характерне обличчя: цілком ймовірно, що воно зберігає портретну подібність. Кольорове рішення картини — у брунатно-вохристих тонах. Роботі притаманна певна психологічна загостреність.

Підкреслимо, що смислові спрямування народних картин "Козак Мамай" розкриває композиція, що постає як обов'язкова і незмінна схема, притаманна для всіх творів, незалежно від варіацій у трактуванні деталей. Її "фундамент" складають чотири знаки-зображення: це образ Козака — воїна і співця, героїчний образ якого узагальнює світ людей (стихія людського буття), зображення бандури, що персоніфікує пісню (духовна стихія), кінь, що уособлює тваринний світ (фауністичний елемент) та дуб — рослинний (флоральний елемент) (обидва — стихія природи). За своїм образно-символічним змістом усі вони мали істотне навантаження при найзначнішій ролі людського образу. На філософському рівні контекст картини свідчить про усвідомлення та втілення через названу форму ідеї колообігу життя і смерті, сакрального і профанного, зв'язку великого і малого, початкового і кінцевого, відчуття діалектичної єдності у багатовимірному світі. Корені такої образності — у доісторичних обрядово-міфопоетичних глибинах, давньому родовому переказі[15].

Зображення дуба в картинах "Козак Мамай" доволі різне. Іноді дуб зображується як пишне дерево з видовженими листками, іноді — з обрізаними або сухими гілками, подекуди з дуплом. Є варіанти зображення дуба з одним стовбуром та з трьома, темним або світлим. Переважно дуб зображений у лівому куті картини, однак є композиції, де дерево фланкує просторове поле з обох боків.

Як знак-символ, дуб у композиції "Козак Мамай" спрямовує до культу "світового дерева" — одного з найскладніших і багатоаспектніших явищ світової культури. Серед образних універсалій дерево є супердомінантою. У знаковій формі воно втілює кілька релігійних ідей, де одна з найважливіших — модель світобудови, архетип всесвіту. Така модель існувала вже в архаїчних первісних культурах, де відоме "дерево-велет", прабатько всіх дерев, або — від доби бронзи — "древо життя". Похідними від нього є біблійне "древо пізнання" та "древо смерті"[16]. Особливий зміст має символіка дерева у християнській релігії, зокрема у темах "розквітлого хреста" та страстного циклу (композиція "Розп'яття").

Щодо священного дуба, під яким відпочиває козак, то його змістова роль полягає у створенні, з одного боку, образу незламності та сили духу, які приходять крізь випробування — душевні і фізичні, з іншого — алегорії довговічності й відновлення, щорічного воскресіння природи, ширше — життя взагалі. Важливим є натяк на духовне просвітлення, передане у багатьох релігійних течіях через тему Людина — Природа, які уособлюють зазвичай зображення людини та дерева.

Символічний підтекст зображення дерева на картині "Козак Мамай", спрямовує й до інших тлумачень. Зокрема, з деревом у народних оповідях традиційно пов'язувалось розуміння безкінечного ланцюга переходів та втілень. У багатьох європейських народів дуб вважався межувальним знаком, що розподіляє реальний простір та уявні світи. Як межувальний знак, дуб згадується, наприклад, у "Правді Руській": "Аже дуб подотнеть знамении или межный"[17]. Звідси — велика кіль-

кість оповідей, казок, легенд, де із деревом пов'язувався уявний перехід з одного середовища до іншого. З таким змістом здавна було заведено садити дерева на могилах, де людина спочивала "сном вічності".

Отже, у народній картині символ дерева, співвіднесений з образом козака, надавав певного трагізму, змальовуючи стан людини, що кожну мить свого життя відчувала як межу між світом буття та небуття. Ця межа для військової людини вбачалася звичною і буденною, невід'ємною від реальності, як день та ніч, як яв та сон. Притаманним для вояка була й гра із долею. Теза — "сьогодня життя, а завтра — смерть" приймалася у козацькому середовищі з відчайдушною легкістю. Не випадково речі, предмети антуражу, що композиційно подекуди пов'язувалися з деревом, носили поховальний зміст. Це зображення козацького штофа та чарки, а також списа з прапорцем, які символізували не лише святкування перемог, а й тризну. Спис ставили на місці поховання козака, штоф та чарку ховали у могилі. Крім того, "майно" козака складали шабля, сумка, шапка, "огниста зброя" (рушниця чи пістоль), лук, сагайдак, порохівниця, люлька, пляшка-штоф, чарка-келих[18]. Поряд також — герб-картуш.

Глибинну символіку мало зображення коня — одного з найдавніших символів, що існував від часів виникнення архаїчних тотемістичних уявлень і залишився у народному сприйманні до сьогодення, не змінюючись у своїй знаково-образній основі[19]. Кінь виступав знаком тваринної життєвої сили, швидкості та краси, і від часів його приручення людиною асоціювався із силами природи — вітром, бурями, вогнем, хвилями та водою, що спливає. Еволюція змісту зображення коня у мистецьких творах протягом століть, свідчить про його поступове поглиблення як всеосяжного символу — від світла до темряви, від неба до землі, від життя до смерті. Хоча кінь в основному пов'язувався зі стихійною природженою силою, він символізував також і швидкість думки, прозріння. У народних переказах кінь поставав істотою, наділеною даром передбачення, адже ця тварина здатна наперед відчувати біду і бурхливо "попереджати" про це наїзника. Від коня часто залежала доля вояка, власне саме його життя: кінь міг винести пораненого з поля бою та допомогти йому швидше дістатись до табору або дому.

Коні "відігравали" значну роль у поховальних військових обрядах. Вважалося, що у якості провідників або посланців вони супроводжували людину в інший світ. Від поховань слов'ян-язичників до поховальних тріумфів військової еліти доби бароко, кінь без вершника був траурним символом.

На картинах "Козак Мамай" кінь є багатомістким образом-знаком. Він символізував уявну одночасну присутність у двох вимірах — земному, реальному та потойбічному, уявному. Таке народне бачення, ймовірно, мало засвідчувати і кольорове рішення зображень коня, що у такому випадку додавало емоційного та символічного змісту[20]. Традиції використання певного кольору у зображенні коней під вершниками в іконописі XIII—XVI ст. відзначала В. Свенціцька. Вона, до речі, вказувала на зв'язок зображення святого Георгія як вершника у низці ікон з південно-західних територій з народними переказами про героїчних, титанічної сили лицарів, які долають лютого ворога[21]. На народних картинах ми бачимо коней — чорного ("Козак Мамай" XIX ст. з Дн.ІМ, з с. Остап'є Полтавської області, кінець XIX — початок XX ст. з ДМАПУ), коричнево-золотавого ("Козак Мамай", початок XIX ст. Дн.ІМ; "Козак — душа правдивая...", початок XIX ст. з НХМУ), білого ("Козак Мамай", XVIII ст. з Дн.ІМ та "Козак Мамай", початок XIX ст. з НХМУ), сірого ("Козак-бандурист", початок XIX ст. з НХМУ). Зображення темного коня (чорного або коричневого), ймовірно, означало втрату вояка, зображення світлого (білого або сірого) — побажання повернутись додому живим і здоровим. Відомо також, що одношерсті коні обирались для конкретної козацької сотні як кольоровий визначник[22].

Центральне місце у композиції належало образу козака. У "класичних" творах ми бачимо його одноосібне зображення. На самоті, перебираючи струни кобзи або бандури, козак звернутий у "позачасове" — чи-то в події минулого, чи-то у роздуми про майбутнє. Цей "екзістенціальний мотив" підкреслює колористична гама, яка у більшості композицій наближена до барв вечірньої зорі. Саме її кольори надають всьому буденному та звичайному таємничого ореолу: в надвечір'ї на межі дня і ночі з'являється "фізичне" відчуття плину часу.

У ряді композицій поряд з козаком постають інші персонажі. Вони присутні у показаних на виставці творах "Бандурист, Химка та Маруся" (XIX ст., НХМУ), "Козака з ляхом розговор" (початок XIX ст., НХМУ), "Козак — бандурист" (початку XIX ст., придбана 1914 р. на аукціоні у Краснодарі, НХМУ). Героями таких творів, крім самого козака, є дівчина, пан, лях, єврей, турок.

Низка композицій побудована у кілька планів: крім образу козака, таким чином, з'явилась композиція з якимось побутовим дійством — козаки піднімають чарки, братаються, спілкуються з селянами, козак розмовляє з дівчиною і т. ін. ("Козак Мамай" з колекції П. Потоцького початку XIX ст., НХМУ; "Козак Мамай", початок XIX ст. з Чигиринського повіту, надійшла до НХМУ 1912 р.; "Козак Мамай", початок XIX ст. з с. Тиньки Чигиринського повіту, НХМУ; "Козак Мамай", початок XIX ст., с. Боровиця Чигиринського повіту Київської губернії, НХМУ). Якщо композиція мала кілька "дійств" та кілька героїв, козак, як головний герой, зображався "крупним планом", що мало підкреслити його рольову значимість. Такий прийом, відомий з традицій іконопису, був перенесений до народної картини, де головний іконографічний образ виступає "першим планом", збільшено, тоді як другорядні персонажі подаються зменшено й, таким чином, відходять "на другий план". У будь-якому випадку композиційна схема дерево-кінь-козак-бандура залишається у картині найістотнішою. При наявності додаткових "сценічних планів", де половину поля займає жанрова чи "гайдамацька" сценка, фігура козака розташована у правому чи у лівому куті, а над головою напис — "Козак Мамай".

Дослідниками простежено, що такі ускладнені композиції з'явились під впливом театрального мистецтва, в першу чергу, "вертепної інтермедії" українського народного театру[23]. У народному спектаклі роль козака виконувала задерикувата лялька, яка танцювала і всіляко смішила глядачів. У живописному творі комічний ефект базувався на принципі контрасту, коли поетично-печальний образ лицаря-козака не відповідав грубуватому гуморові, який подавався у вигляді напису. Фрази на картинах часто-густо є цитатами з монологів козака із відомих на той час п'єс, як-от: "Пийте хлопці, гуляйте, а мося не забувайте, тягніть мося на гіляку мов бішену собаку; мені твоїх грошей не треба, а за таких синів бісових спасіння у неба...", або "Мені твоїх грошей не треба на плотать спасенієм з неба..."

До певної міри, подібні "включення" привносили до образу козака риси, які можна розцінювати як суперечливі. Однак, при сталості і винятковій відбірковості ідейно-образних складових це не порушувало ані величі, ані загальної цілісності картини. З формальної точки зору це також забезпечував горизонтально видовжений формат твору.

Щодо ідейного розкриття "теми козака", то головний акцент в цьому образі у народних картинах спрямований на його властивості поета-пісняра і музиканта. Про це свідчить обов'язковий інструмент в його руках — прославлена у козацьких піснях "дружина вірная" бандура. Цей інструмент був невід'ємною частиною музичного фольклору, який закарбовував в художній спосіб найістотніші події людського життя, історичні події, військові перемоги та трагічні поразки. Слово та музика мали виняткову для народної культури вагомість, яку вона пронесла від давнини до сучасності. Доктрини, що виникли у стародавніх цивілізаціях Індії, Китаю, Греції пов'язували музику з походженням самого життя, стверджуючи, що звук є вібрацією космічної енергії, від якої починається рух та світотворення[24]. Такі переконання походили з первісних часів, коли людина прагнула відповідей на найгостріші для себе питання — про початки всього існуючого, про неосяжність природи, гармонію буття, власне місце у світі.

Уявлення про творче слово збереглося у міфах багатьох народів. У вавилонському міфі "Енума Еліш" зазначено: "Коли зверху не названо небо, знизу земля була безіменною": неназване було тотожнім до неіснуючого[25]. На думку стародавніх народів, небо, земля, природа та люди перейшли у реальність відтоді, як були названі словом. "Язиком богів" в стародавньому Єгипті називали бога Птаха, творця Всесвіту, думки якого, "задумані у серці та висловлені словом", мали магічну творчу силу[26]. У такому значенні йдеться про слово і в першій главі Євангелія від Іоанна: " Спочатку було Слово, і Слово було в Бога, і Слово було Бог. Воно було спочатку у Бога, Все від

Нього почало бути, і без Нього ніщо не почало бути, що почалося. У Ньому було життя...”

Магія слова з давніх часів посилювалась промовляннями напівречитативом-напівнаспівом. Вважалося, що озвучене у такий спосіб слово може викликати хворобу або вилікувати, захистити або завдати шкоди, приворожити людину або “відвести” лихо. Моральна могутність слова зумовлювалася не тільки його смислом, а й вимовою, почуттями, які у нього вкладались[27]. В стародавньому Єгипті існували взірці промовлянь, з якими належало звертатись до потойбічних сил і суду Озіріса під час поховального обряду. Їх зберігають так звані “Тексти пірамід”, “Тексти саркофагів”, “Книга мертвих”. Віра у магічну силу слова сповідувалась протягом тисячоліть і нині не втратила сили.

Священнодійство зі словом — промова, закляття, пророцтво, пісня — творилося у поетичній формі співцями. За давніми епічними творами і міфологією відомо, що саме поети-співці, які прирівнювались до магів та пророків, виступали володарями віщого слова. Вважалось, що їм були доступні особливі сакральні знання — мова людей, тварин та дерев. Такими були давньогрецьке оракульне божество Аполлон, греко-фракійський Орфей, ізраїльсько-іудейський Давид, скандинавський Один, карело-фінський Вейнемейнен, давньоруський Боян.

У прямому зв’язку з магічним розумінням дії слова, воно виступало й у композиціях картин “Козак Мамай”. Образотворчі елементи та написи — прозові чи віршовані рядки є знаковим втіленням слова. Цей знак поєднується з мальованим образом і складає загальне “поле” твору. Таким чином, слово “предметно-знаково” вписується у образотворчий ряд і утворює міцний художній синтез з іншими елементами.

Ще у середньовічній культурі написи складали обов’язкову частину творів, в тому числі посмертних портретів, надгробків, присвят, спочатку персон вищого рангу — королівських, а з часом широкого кола людей. В XVII–XVIII ст. написи наносились на портрети козацької старшини, де вони набули вигляду фраз-формул інформативно-пояснювального характеру: “Ты на меня глядишь и хочешь знать, кто я такой. Ведай, что звали меня (так-то)...”[28]

Народна картина наслідувала таку практику. На більшості картин написи розташовані внизу і мають вигляд своєрідного “фризу” на світлому тлі. Текст міг складатись з однієї строфи (як це показує картина “Козак Мамай” початку XIX ст. з Дн.ІМ), з двох стовпчиків (Козак Мамай” XVIII ст. з Дн.ІМ), з трьох (“Козак Мамай” з Дн.ІМ) або чотирьох (“Козак-бандурист” XIX ст. з НХМУ).

Характерно, що в субкультурі народних низів урочисті й серйозні написи перетворились на пародійні епітафії. На портретах простих козаків з’явились вислови: “Хотя ты на меня глядишь, не угадаешь, как зовут, откуда родом, потому что у меня не одно имя, а есть их до черта...”[29] Під портретами ставились вигадані імена — гетьман Полторакожуха, козак Буняк, Іван Виногура, а під зображеннями козаків-запорожців написи — “мужик-бідолага” і т. ін. Це надавало художньому твору стилістики народного гумору, “сміхової культури”[30]. У народних картинах “Козак Мамай” такі риси стали особливо яскравими у творах із жанровою розробкою в групі “Козак — душа правдивая...”, де козак, відклавши інструмент, б’є вошей. Для цієї категорії картин притаманна іронічна, насмішкувата тональність, де, наприклад, зустрічаємо напис: “Гей, гей, як я молод був, що то у мене за сила була ляхов борючи і рука не мліла, а тепер і вош... зачесется”. Такі тексти, маючи тісний зв’язок з бурлескно-травестійною гілкою особливо популярної на той час барокової літератури, демонстрували водночас зв’язок зі словесним і пісенним фольклором. Таким чином, написи у картинах “Козак Мамай”, як у народній пісні, додавали виразності “емоційному стану” твору і по-своєму визначали його “музичну тональність”.

Деякі написи спрямовували до “елегічної” печалі й смутку, інші — створювали відчуття героїчної урочистості, що уподібнювало живописний твір до музичної форми реквієму. Написи оптимістичного характеру узгоджуються з маршоподібними ритмами військового оркестру, а глузливі, пародійно-жартівливі — асоціюються з веселими награваннями троїстих музик. Глузливо-іронічні написи примітні також як явище “знівелювання” цінності слова, що, безумовно, належить до пізніх культурних нашарувань. Воно є ознакою Нового часу, коли за доби Просвітництва внаслідок

поширення атеїстичних поглядів відбулася "десакралізація" культури.

На такому тлі втрачалась і особлива в минулому сакральна роль поетів. Натомість за ними все ще залишалась важлива соціальна функція, значущість якої є істотною в Україні й понині. Про це свідчить сучасна шана та любов до національного героя України поета Тараса Шевченка. Фрагмент життєпису 1241/2 р. давньоруського галицького співця Митуси наочно ілюструє зміст образу поета в культурній історії України від доби давньоруської державності. Зазначимо, що Митуса єдиний з народних співців, чия реальність, завдяки зафіксованому у Галицько-Волинському літописі епізоду, не піддається сумніву науковцями.

Митуса постає як митець-особистість, що само по собі варте уваги нащадків як унікальне явище XIII ст.: подібні постаті з'явились лише у "модерній" культурі. Давньоруський співець виявив непокору могутньому князеві Данилу Галицькому й був за те страчений. "Знаменитого співця Митусу, котрий колись із гордощів не захотів служити князеві Данилу (Романовичу – *Р. М.*), обдертого й зв'язаного привели. Тобто, як мовив приточник: "Марнославство твого дому загине: бобер і вовк, і борсук будуть з'їдені". Так у притчі було сказано", – записав галицький літописець. Відомо, що придворні князівські поети-співці жили в пошані, одержували привілеї, щедро обдаровувалися господарями, адже своєю творчістю вони формували суспільно-громадську думку. Прославляючи історичні події, де певні князі виступали головними діючими особами, вони передавали такі думки наступним поколінням. Подібно до скандинавських скальдів, давньоруські співці, вважає більшість дослідників, походили з військового середовища.

Інтерес до співця Митуси з боку дослідників та тлумачення його постаті доволі різноманітні: від "народного" співця – до церковного певчого, від світського виконавця, придворного поета – до співця-воїна і дружинника[31]. Відомо, що він перебував при дворі владики Артемія у Перемишлі, першій столиці Галицького князівства, знаній як оплот місцевого опозиційного боярства. Митуса, таким чином, знаходився у центрі боярських заколотів. Ось чому невизнання ним князя Данила як політичного лідера було небезпечним, адже його громадянська позиція призводила до поширення суспільно-негативної думки, дегероїзації постаті провідного діяча того часу.

Подібна доля спіткала Данила Братковського, волинського воїна-шляхтича, борця за права українського народу. У 1702 р. польський суд у Луцьку виніс вирок про його страту за антидержавну діяльність, як було розтлумачено його антикатолицьку літературно-публіцистичну пропаганду[32].

Наведені приклади свідчать, що виступи співців – народних героїв, які не втрачали у масовій свідомості свого традиційного пророчо-віщувального і громадсько-пропагандистського змісту, ставали, по суті, проявом провідних громадських думок.

Про суспільно-політичний феномен постаті поета, його небуденний суспільно-важливий і невичерпний у своїй значущості зміст свідчать і народні картини "Козак Мамай". Як типізований народний герой, цей образ продовжує розвиток прадавньої теми володаря віщого слова, музиканта, волхва, заклинача, водночас поєднуючи риси воїна і захисника, слово якого виступало як засіб боротьби – "меч духовний", як вислів суспільно-громадської думки, як інструмент накопичення важливої для майбутнього інформації.

Цікаво розглянути образ народної картини "Козак Мамай" на тлі розвитку одночасної до його появи української музичної культури. Дослідники музики відзначають, що саме в XVI–XVIII ст. проявились жанрові можливості, які були закладені у прадавніх народних епічних творах. У жанрі героїчних пісень, близьких до давньоруських билин про богатирів, поряд з філософськими узагальненнями присутні елементи народних пісенно-виконавських традицій, зокрема поховальних голосінь. Водночас для них характерні переспіви "офіційних" художніх літературних жанрів доби бароко – плачів-"ляментів", панегіриків, елегій[33]. Ці риси відомі в українських історичних та козацьких піснях, які створювались в подальшому.

Відповідні стильові перетини можна простежити і в декоративно-прикладному мистецтві, стилістика якого, подібно до музики XVI–XVIII ст., тяжіла до яскравих і ємких порівнянь, паралелізмів, виразної символіки.

Цілісність цих українських традицій зберігалась народними митцями, музикантами,

поетами, піснярами, оповідачами, художниками. Останні спершу малювали образи героїв-вояків на стінах хат, ставнях, дверях, начинні, бджолиних вуликах[34].

Ті самі традиції певний час визначали композиційні прийоми побудови картини й специфічне відчуття народними митцями кольору з характерними співвідношеннями яскравих, чистих фарб. У манері виконання переважало площинне зображення, людські фігури, предмети та другорядні деталі як у культово-релігійних творах таких само безіменних митців, окреслювались темним контуром. Частина картин демонструє певну "консервативність" традиційних прийомів, загальної стилістики, елементів сюжетно-тематичного ряду. "Стримування" нововведень належало цеховим іконописцям та монастирським малярам[35]. Саме вони сприяли перенесенню рис іконопису на твори з сюжетом "Козак Мамай", передаючи народним картинам утворені в іконописі відбірковість композиційних елементів і колориту, багатошаровий місткий символіко-асоціативний ряд. З іконописом ці твори споріднює й авторська анонімність. Підписані авторські твори — рідкісні, з'являються вони відносно пізно. Як окремий випадок, можемо назвати твір, репрезентований на виставці з колекції Павла Потоцького "Козак Мамай", 1855 р., автором якого є Петро Рибка (НХМУ). Примітно, що копія з картини П. Рибки, яка також показана на виставці, — вже анонімного автора (НХМУ).

"Самодіяльний" рівень творів виявлявся також у деяких рисах "фахової неосвіченості" їхніх авторів. Вправно намальоване обличчя з застосуванням світлотіні, доволі тонко виписані деталі, прекрасно передана фактура тканин і металу, могли поєднуватися з цілковитим незнанням анатомії людини та тварини. Адже часто авторами "Козаків" були люди, що не мали змоги отримати серйозну освіту. Переважно вони вчились у приватних, другорядних, невисокого рівня майстернях[36]. Щоправда, відома участь у створенні картини "Козак Мамай" і доволі професійних художників. Так, наприклад, композиція "Козака Мамая" виявлена в "кужбушках", які походять з київської лаврської живописної майстерні XVIII ст. Зазначимо також, що протягом XVIII—XIX ст. стилістика "Козаків" змінювалась. У народних картинах з'явились більш добірні колористичні поєднання, світлотіньові градації, більша узгодженість декоративних елементів, "модерні" композиційні прийоми, які свідчили про знайомство з творами європейського живопису.

Протягом XVIII—XIX ст. картина "Козак Мамай" мала певний розвиток, що свідчило про її еволюцію, так би мовити, "ізсередини". У галузі самодіяльного образотворчого мистецтва вона сприяла виокремленню нових жанрів народного малярства — портретного, побутового, пейзажного, натюрмортного, які успадкували її риси.

Універсальна, всеохопна за змістом, монументальна, національна за характером і психологічним "наповненням", картина "Козак Мамай" у сучасному образотворенні виступає як першооснова для створення нового художнього простору[37]. У 2003 р. ми познайомились з кінострічкою Олеся Саніна "Мамай", яка через відеоряд по-новому розкрила зміст самобутніх українських картин, відзначивши ще раз їхній невичерпний духовний та ідейно-образний потенціал. Власне бачення тієї ж теми запропонували на виставці сучасні митці — маляр Олександр Бабак і художник з прикладного мистецтва Тамара Бабак.

1. Куратори виставки В. та І. Сахарук, медіа координатор М. Чарка, науковий консультант Н. Василькова. Організатори фестивалю — фундація імені Марії Приймаченко (Всеукраїнський благодійний фонд), Міністерство культури України, Національний художній музей.

2. *Білецький П. О.* "Козак Мамай" — українська народна картина. — Львів, 1960; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII — XVIII ст. — К., 1978. — С. 12; *Забашта Р. В.* "Козак Мамай" у професійному мистецтві // Мистецтво та народна творчість кінця XX століття. — К., 1990. — С. 14—15; *Марченко Т. М.* Козаки-Мамаї. — Київ-Опішне, 1991; *Федас Й.* Вертеп і "Козак Мамай" // Етнічна історія народів Європи. — Вип. 4. — К., 2000. — С. 13—16; *Найден О. С.* Ще раз про "Козака Мамая" // Народне мистецтво. — 2002. — № 1. — С. 28—29; *Михайлова Р. Д.* Поет — герой в українській народній картині доби бароко "Козак Мамай" // Данило Братковський — поет і громадянин. — Луцьк, 2002. — С. 46—56; *Михайлова Р. Д.* Елементи низової культури в українській народній картині "Козак Мамай" // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — Вип. X. — К., 2003. — С. 268—281; *Бушак С.* Народномистецький образ захисника незалежної України (Давньоукраїнська народна картина "Козак Мамай") // Народна творчість та етнографія. — 2002. — № 1—2. — С. 3—12; *Бушак С.* Феномен української народної картини "Козак Мамай" // Мистецтвознавство України. — Випуск четвертий. — К., 2004. — С. 283—293.

3. Версію щодо походження назви народної картини "Козак Мамай" від імені ординського володаря одним з перших висунув П. О. Білецький. Див.: "Козак Мамай" — українська народна картина. — Львів, 1960. — С. 6—7, 11, 16.

4. *Довженок В. Й.* Татарське місто на Нижньому Дніпрі часів пізнього середньовіччя // Археологічні пам'ятки УРСР. – 1961. – Т. 10. – С. 175–193.

5. *Козубовський Г.* Походження образу "Козака-Мамая" // Дослідження археологічних пам'яток доби українського козацтва. – К., 1994. – С.14–17.

6. *Дмитриев Л.* Мамаево побоище в памятниках древнерусской литературы // Сборник "Задонщина". – М., 1982.

7. *Гумилев Л. Н.* Древняя Русь и Великая степь. – М., 1989. – С. 683.

8. *Мишина І. А., Жарова Л. М., Міхеєв А. А.* Всесвітня історія. Епоха становлення сучасної цивілізації (кінець XV – початок XX ст.). – К., 1994. – С. 40.

9. *Сперанский М.* Былины. – Т. 1. – Пгр., 1916. – С. 80, 91, 288, 408.

10. *Білецький П. О.* "Козак Мамай" – українська народна картина. – С. 17.

11. *Бушак С.* Народномистецький образ захисника... – С. 11.

12. Див.: *Федоров-Давыдов Г. А.* Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры народов Євроазийских степей и золотоордынских городов. – М., 1976. – Іл. № 64. – Тува.

13. *Плетнева С. А.*Половецкие каменные изваяния. – САИ. – Е4-2. – М., 1974; *Плетнева С. А.* Кочевники Средневековья. Поиски исторических закономерностей. – М., 1982. – С. 82.

14. *Михайлова Р. Д.* Погребні тріумфи в європейській та українській культурі XVI–XVII ст. // Берестецька битва в історії, літературі та мистецтві. – Рівне, 2001.

15. *Найден О. С.* Українська народна картина. Фольклор та етно-історичний аспекти походження і функції образів. Дис..., доктора мистецтвознавства. – Нац. музична Академія України. – К., 1997. – С. 16.

16. *Юсова Н.* Рецепція міфопоетичного образу "деревакиття" у вишивці Буковинського Поділля (кінець XIX – початок XX ст.). // Символ, миф, обряд: традиции и современность. – Ч. 1. – К., 2000. – С. 30; Древо жизни // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. 1. – М., 1988; *Фрезер Дж. Дж.* Фольклор в Ветхом завете. – М., 1989. – С. 21, 30–33, 380–403.

17. Літопис Руський за Іпатським списком. Переклав Л. Махновець. – К., 1989. – С. 35.

18. *Ханко В.* Традиційні символи на картинах українських народних малярів Полтавщини // Символ, миф, обряд: традиции и современность. – Ч. 1. – К., 2000. – С. 28.

19. *Михайлова Р. Д.* Кінь та вершник в європейській та давньоруській образотворчій традиції (IX–XIV ст.) // Питання культурології. Міжвідомчий збірник наукових статей. – Вип. 17. – К., 2001.

20. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. – М., 1999. – С. 230; *Михайлова Р.* Кінь та вершник... – С. 143–144.

21. *Свенціцька В.* Історія українського мистецтва в шести томах. – Т. 2. – С. 209.

22. *Марченко Т. М.* Вказ. праця, С. 19.

23. *Білецький П. О.* Вказ. праця, С. 7; *Федас Й.* Вказ. праця, С. 13–16.

24. *Тресиддер Дж.* Словарь символов. – М., 1999. – С. 230.

25. *Афанасьева В. К.* Шумеро-аккадская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. 2. – С. 110, 651, 652, 647–653.

26. *Матье М. Э.* Древнеегипетские мифы. – М., 1956.

27. *Полікарпов В. С.* Лекції з історії світової культури. – Харків, 1990. – С. 29–31.

27. Цит. за: *Белецкий П.* Украинские народные картины «Козаки-Мамаи» (Вступительная статья) // Комплект открыток. – Л., 1975. – С. 1–2; *Марченко Т. М.* Вказ. праця, С. 35.

28. Цит. за: *Белецкий П. О.* Там само, С. 1–2; *Марченко Т. М.* Вказ. праця, С. 35.

29. *Белецкий П. О.* Там само, С. 1–2.

30. *Лихачев Д. С., Панченко А. А., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 7.

31. Версії щодо змістовно-смислового значення образу співця Митуси розглянуто у роботі Б. Кіндратюка, де автор, на наш погляд, найближче підійшов до вирішення цього питання. Див.: *Кіндратюк Богдан.* Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Львів, 2001. – С. 67–79. На думку сучасних вчених, "Слово о полку Ігоревім", зокрема, довгий час існувало в усній формі і виконувалося на княжих зібраннях і бенкетах. Подібне виконання давало простір для інтерпретації походження князівської влади, яка тлумачилася як явище надреального, божественного, особливого походження, складаючи частину князівського генеалогічного міфу. Князям приписувалася і геройська доблесть, притаманна билинним богатирям. У таких барвах створена величальна пісня князеві Роману Мстиславичу, частина якої була записана польським істориком XV ст. Яном Длугошем. Галицький літописець середини XIII ст. свідчить про прагнення синів князя Романа Данила та Василька мати власних співців. Ймовірно, що Митуса –"словутьний співець" – виконував пісні речитативом під власний акомпанемент. І навряд чи ці пісні були подібні до сучасних їм французьких пісень-сервент чи пісень західноєвропейських трубадурів (*Котляр М. Ф.* Історія України в особах. Давньоруська держава. – К., 1996. – С. 215–216), які походили з міського фольклору та придворної напівпрофесійної пісенної творчості бардів: на українських землях зберігалася інша, стала і виплекана традиція, пов'язана з виконанням героїчного та генеалогічного епосу (у числі яких були й саги, у давньоруському варіанті – билини-старини), що у подальшому перейшла у форми дум, історичних та козацьких пісень. Підкреслимо, що думи і в наш час виконуються кобзарями в народній традиційній для України речитативній манері під супровід струнного інструменту.

Варто згадати зображення сцен із співцями, музикантами і скоморохами XI ст. на стіні храму св. Софії у Києві, образи співців-музикантів на давньоруських наручнях XII–XIII ст. з Києва (скарб 1903 р.), Старої Рязані (скарб 1966 р.), с. Городища на Хмельниччині (скарб 1970 р.). Ці зображення до певної міри "реконструюють" уявлення про тогочасні виконавчі можливості і одночасно про дійства, в яких брали участь співці-музиканти. Більшість дослідників співвідносять їх з явищем двовір'я, а сюжети тлумачать як забуті у подальшому язичницькі обряди і ритуали (*Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. – М., 1987. – С. 714–736, 738, 742), основу яких складали усно-поетичні промови, речитативи, заклики, наспіви.

32. *Волинець О.* (Олександр Цинкаловський). Волинський повстанець // Данило Братковський – поет і громадянин. – Луцьк, 2002. – С. 149–152.

33. *Пуришев Б. И.* Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. – М., 1949.

34. *Белецкий П.* Украинские народные картины «Козаки-Мамаи»..., 1975. – С. 1–2.

35. *Там само.* – С. 1–2.

36. *Там само.*; *Бушак С.* Вказ. праця – С. 4. Зазначимо, що російські дослідники Н. Прокоф'єв, Л. Тананаєва та деякі інші розглядають народні картини як своєрідний прояв культури між "низовою" (фольклором) та високою (професійно-академічною) і характеризують її як "примітив". Останній вони відносять до типу "третьої культури", що функціонує одночасно у взаємодії з двома іншими – з непрофесійним фольклором та вчено-артистичною професійністю (Див.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М., 1983. – С. 7, 12, 32).

37. Як твори "третьої культури", що існує на межі традиційної народної і вченої професійної творчості, розглядає народні картини український дослідник Р. Забашта, вивчаючи проблеми сучасного розвитку тематики "Козак Мамай" (Див.: "Козак Мамай" у професійному мистецтві... – С. 14–15).

УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА В ІЗРАЇЛІ

Лариса Фіалкова

Українська діаспора має давню історію в різних країнах світу — Канаді, Австралії, Америці. У 90-х роках XX сторіччя багато українців оселилися і в Ізраїлі як члени єврейських та арабських родин. У першому випадку мова йде про єврейську еміграцію з колишнього СРСР, а в другому — про шлюби між студентами-арабами, які навчалися в українських вищих навчальних закладах, з українками. Якщо єврейська еміграція потягла за собою чоловіків і жінок, то за арабами поїхали переважно жінки: студентів-чоловіків серед арабів було значно більше, ніж жінок, і вони частіше брали шлюб з місцевими мешканками, ніж арабські дівчата, які здебільшого уникали контактів з чоловічою половиною, що пояснюється патріархальними настановами арабського суспільства. Зрозуміло, що в Ізраїлі колишні співвітчизники опинилися в двох громадах, розділених суспільним статусом, способом життя, побутом, мовою. Українці — шлюбні партнери євреїв — відразу отримують ізраїльське громадянство, безкоштовний курс івриту, служать в армії. Українки з арабських родин інколи роками чекають громадянства, мають самостійно вивчати арабську мову та, якщо хочуть мати перспективи професійного влаштування, іврит, курс якого оплачують самотужки, а їхні діти не служать в армії. Перехід з єврейської до арабської громади і навпаки трапляється рідко. Проте я знала українку з Молдови, яка приїхала до Ізраїлю з чоловіком-євреєм та спільною дитиною, після розлучення одружилася з арабом-християнином. Цікава деталь: вона хрестилася лише в Ізраїлі з цілком прагматичних причин, а саме, щоб взяти шлюб (в Ізраїлі шлюб лише релігійний, а виїзд до Кіпру, де існує шлюб громадянський, вимагав зайвих витрат). Дитина від першого шлюбу продовжувала навчання в єврейській школі, а вдома спілкувалися на івриті (арабської мови жінка не вивчила). Через три роки українсько-арабсько-єврейська родина емігрувала до Австралії.

Мені довелося знайомитися з розповідями емігрантів з колишнього СРСР, у тому числі й тих євреїв та українців, що приїхали з України. Планувала я також збір та вивчення особистих розповідей слов'янок з арабської громади і навіть записала на магнітофон історію двох з них — словачки та українки. Перша історія — це розповідь про самотність на чужині, не пом'якшену навіть формальним прийняттям ісламу. Друга — сповідь українки, матері чотирьох дітей, історія успіху — сімейного, професійного та духовного. Жінка зберегла релігію, фах, стиль одягу, друзів з єврейської громади (емігрантів з колишнього СРСР), і при цьому не відгородилася від мусульманського арабського оточення, а навпаки, зайняла в ньому власне гідне місце.

В Ізраїлі, як і в багатьох інших країнах, існує певна тенденція у ставленні до емігрантів з колишнього СРСР як до "росіян", тому українці та євреї з України ніколи не вивчалися окремо. Російською розмовляють усі мої інформанти, лише інколи вкраплюють українські слова, речення, прислів'я або розповідають українською мовою анекдоти. Разом з тим, останнім часом усе частіше чути українську мову. Спочатку йшлося про приватні розмови на вулиці, але нині українська мова потроху починає вживатися прилюдно. Звучить українська реклама в програмах "Реального радіо", приймається київське та донецьке телебачення, створені емігрантські українські ансамблі, українські назви є на магазинах або ж на товарах, імпортованих з України, а нещодавно окремі матеріали українською мовою почала друкувати російськомовна ізраїльська газета "Бабушка". Коротку розповідь про "український Ізраїль" я пропоную читачам часопису.

Мені довелося бути присутньою на чудовому концерті ансамблю "Українці Ізраїлю", який пройшов з аншлагом, зібравши разом українців, росіян, євреїв, усіх, хто пам'ятає та любить українську пісню й український танок. У репертуарі поряд з відомою українською піснею "На Україну повернусь" була й івритська "Тут я народивсь, тут народилися мої діти" (*кан наладиті, кан нолду лі єладай*), що мало на меті підкреслити: вони водночас і українці й ізраїльтяни. Глядачі отримали чудовий подарунок від товариства єврейсько-ук-

раїнської дружби, а саме — гопак у виконанні дитячого єврейського ансамблю (від інформантки знаю, що гопак танцюють й арабські діти, але не спостерігала цього). Натомість концерт “Говорить Київ”, на жаль, пройшов на низькому аматорському рівні. Навіть об'ява подавалася російською, як і більшість інформації. Українська мова використана лише у назві концерту та у запрошенні (“ласкаво просимо”), а на івриті опущені всі елементи, які вказують на спробу об'єднати емігрантів з України. Івритомовний ізраїльтянин мав сприймати захід лише як концерт певної культури. Разом з тим, організаторка концерту Олександра Єфименко-Айнгорн, яка на івриті пропустила своє українське прізвище, мала на увазі не лише співи та декламування, а й об'єднання людей. Вона звернулася до публіки із словами: “Говорить Київ. Починаємо передачу для співвітчизників, які проживають за кордоном.” Ведучи “передачу”, вона нібито знову стала диктором (в об'яві слово “колишній” було навмисно пропущене, немовби повертаючи час назад). Хоч рівень цих двох концертів дуже різний, вони мали спільне значення — це перші спроби емігрантів вголос заговорити рідною українською мовою.

Більшість емігрантів з України, у тому числі й українці, в Ізраїлі розмовляють російською мовою. Назви продуктів харчування, які емігранти полюбляли в Україні і які виготовляють в Ізраїлі, в більшості подаються російською мовою. Цікаво, що торт “Карпати” перекладений на іврит як “Добуш”. Саме так називають тут Олексу Довбуша, українського ватажка, відомого ізраїльтянам з єврейського фольклору та єврейської художньої літератури[1], а функцію української мови інколи виконують фотографії українців у національному одязі. Лише одного разу я побачила на магазині українську вивіску “Львів”; навіть магазин “Украина” має російську графіку.

І нарешті, виходить газета “Бабушка”, яка, за словами головного редактора пані Олени Лейбензон, є, по суті, філією однойменної української газети, де читачі обмінюються народними засобами лікування. Абсолютна більшість цих матеріалів береться в Україні й перекладається російською мовою, а українські листи наводяться для колориту.

Отже, як бачимо, останнім часом в Ізраїлі стали помітнішими спроби українців та деяких євреїв з України поширити вживання української мови та пропагувати українську культуру, але вести мову про українську діаспору в Ізраїлі поки що не можна[2]. На заваді стоять два основні фактори: по-перше, велика асимільованість емігрантів російськомовною культурою, і по-друге, поділ українців між єврейською та арабською частинами ізраїльського суспільства.

1 *Фіалкова Л.* Олекса Довбуш та єврейська культура // *Сучасність.* — 1996. — № 10. — С. 66—71.
2 Див. *Fialkova L.* Byelorussian and Ukrainian Languages in Israel: Preliminary Remarks. Jews and Slavs, in press.

СВЯТО НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В ЛАТВІЇ

Леся Вахніна

Щороку в різних країнах Європи та США за ініціативою Міжнародної Комісії з вивчення народних пісень та балад при SIEF (Міжнародне Товариство етнологів та фольклористів) влаштовуються конференції з вивчення балад. До складу SIEF входить цілий ряд комісій, метою яких є дослідження та охорона народної культури. Вони активно діють переважно в європейських країнах, де до народних традицій ставляться сьогодні як

до реліктових явищ, намагаючись їх всіляко зберігати й популяризувати, незважаючи на загальні глобалізаційні процеси.

З Міжнародною Комісією з вивчення народних пісень та балад при SIEF, до складу якої мені пощастило увійти, я познайомилася саме на баладних конференціях, які мали місце в різних країнах, зокрема в Німеччині (1998), Шотландії (1999), Румунії (2000), Угорщині (2001) і остання 34-а Міжнародна баладна конференція в Ризі, яка відбувалася з 19 по 25 липня 2004 р. в Інституті літератури, фольклору та мистецтвознавства при Латвійському університеті під патронатом президента Латвії проф. Вайри Віке Фрайберг.

Народи Балтії здавна славляться своєю високою музичною культурою та особливо дбайливим ставленням до фольклору. Президент Латвії, що має звання професора психології, надрукувала також ряд праць про латвійські дайни. На академічне ж видання латиського героїчного епосу ЮНЕСКО виділила спеціальний грант.


Зліва-направо: Президент Міжнародної Комісії з дослідження народних пісень та балад SIEF — проф. Луїза Дель Гвідічі; пров. н. с. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України — Л. К. Вахніна, Президент Латвії — Вайра Віке Фрайберг.

Згаданий Інститут не випадково був обраний місцем проведення конференції, адже в його структурі зберігся унікальний текстовий та фоноархів ще з початку XX ст. Особливо піклуються латиські фольклористи про багатющу спадщину свого славетного збирача народного епосу Барона. Понад 50 учасників конференції з різних країн світу мали можливість ознайомитися із спеціальною виставкою архівних матеріалів, на якій були представлені численні експедиційні матеріали Інституту. Очолює архів заступник директора Інституту доктор Дас Була, якій і випала почесна місія організації баладної конференції в Ризі. На її урочистому відкритті виступив Президент Латвійської АН.

Слід відзначити, що 34-а Міжнародна баладна конференція знайшла широку фінансову підтримку цілого ряду державних установ, зокрема Латвійської Академії наук, Мерії міста Риги, Адміністрації Президента Латвії та Центру народних мистецтв, Фундації охорони культурної спадщини. Важлива роль належала й президенту Латвії, яка із своїм чоловіком Імансом Фрайбергом вже представляла у своїх доповідях мистецтво латиських дайн ще починаючи з 1990 р. як учасник декількох баладних конференцій. Не випадково в день відкриття конференції вона організувала прийом для всіх її учасників у своїй президентській резиденції, де прозвучали латиські народні пісні у виконанні фольклорних колективів. Вайра та Іманс брали участь і в заключних урочистостях з нагоди закриття конференції. Вона була доступною для спілкування з усіма, намагалася познайомитися з кожним гостем. Під час нашої розмови вона зацікавилася, дізнавшись, що наступна 35 баладна конференція має відбутися 2005 р. в Києві і висловила своє занепокоєння тогочасною передвиборчою ситуацією в Україні. Наприкінці розмови, підписавши мені на звороті нашу спільну фотографію, вона тихо попросила передати Віктору Андрійовичу Ющенку побажання перемоги на виборчих перегонах, як би важко не було. Україна має стати демократичною державою. Я часто згадувала її слова в грудні 2004 р. і щиро раділа, коли ця мудра, елегантна жінка з помаранчевою трояндою з'явилася на церемонії інавгурації В. А. Ющенка.

Проблематика доповідей учасників, що представляли в основному європейські країни — Великобританію, Бельгію, Німеччину, Португалію, Польщу, Балтійські країни, а також США, Канаду та Австралію — була до-

сить різноманітною – від аналізу історичної фольклорної пам'яті, поетики балад, до гендерної тематики. Одне із секційних засідань було присвячене образам жінок в народних баладах. Конференція відбувалася в старовинному Будинку журналіста. Досить активними були доповідачі з країн Балтії, більшість яких вперше брала участь в подібній конференції. Одне із засідань було поєднане з екскурсійною програмою у романтичне своїми пейзажами містечко Сігулда. Справжнім святом для учасників конференції стало також відвідання Етнографічного музею-скансену в м. Ризі, де вони познайомилися з різноманітними фольклорними колективами Латвії.

На таких конференціях особливе значення надається дискусіям під час обговорення доповідей та наприкінці, на заключному засіданні, де збираються члени Комісії на бізнес-мітинг, щоб зробити висновки й намітити нові перспективи дослідження народних пісень та балад. Вирішується одночасно і місце майбутньої конференції. Комісію очолює президент, який обирається на 5 років. У Латвії члени Комісії подякували своєму президентові, директору інституту італійського фольклору проф. університету м. Лос-Анжелес Луїзі Дель Гвідічі, термін перебування якої на цій посаді завершувався. Восени пройшли нові вибори (голосування відбувається електронною поштою) нового президента Комісії, ним стала фольклористка з Німеччини професор, доктор Сабіна Вінер-П'єфо).

Одночасно з баладною конференцією у Ризі проходив міжнародний фольклорний фестиваль "Європеада", який представляє аутентичні фольклорні ансамблі в основному європейських країн. Грандіозне фольклорне свято, концерти якого відбувалися протягом тижня і щовечора транслювалися по всіх каналах Латвійського телебачення, справді вражало своїми масштабами. У ньому взяли участь доповідачі з Шотландії, зокрема відомий дослідник народних балад, проф. університету в Абердині Томас Мак Кін, який виконав старовинні шотландські балади на урочистому відкритті фестивалю. Особливим подарунком для мешканців Риги став парад фольклорних колективів центром міста, кожному з яких надано площу для імпровізованого концерту. Жителі Латвії, які переживали особливе піднесення у зв'язку з прийняттям їх країни до Європейської спільноти, весело співали й танцювали разом з численними ансамблями з Італії, Франції, Бельгії, Шотландії і, звичайно, із своїми земляками, що вперше брали участь у фестивалі. Засмутив лише той факт, що ніде не чулася наша рідна українська пісня. На моє запитання, чому не запрошено жодного українського колективу, президент Європеади з Бельгії відповів: "Ми ж запросили російський ансамбль з Сибіру". Знову треба було розвіювати стереотип, коли часом нас і далі сприймають, як і раніше, в єдиному "совєтському" просторі. Хоча на першій Європеаді, що відбулася в Бельгії (1964 р.), звучав запальний український гопак. Отож треба ще очікувати, коли подібне свято відбудеться у нас. Нова Європеада 2005 р. проходитиме наприкінці липня в Квімпері (Бретань, Франція).

Приємно, що саме Київ обрано місцем наступної 35 баладної конференції, яка вперше відбуватиметься на пострадянському просторі і втретє в столиці слов'янської країни (попередньо були Прага та Любляна). Рішення провести таку конференцію в Україні вже дебатувалося протягом кількох років з ініціативи нашої німецької колеги, професора фольклору, доктора Хельги Стайн, яка вже відвідувала наш Інститут і добре знайома саме з дослідженнями українських фольклористів. Особливим внеском у світову науку, на її думку, стало багатотомне видання "Українська народна творчість", де декілька томів саме народних балад привернули її увагу. З проголошенням незалежності України вона чимало зробила для популяризації нашої культури в Німеччині, організовуючи українські виставки в Етнографічному музеї м. Хільдесхайм. За внесок у розвиток зв'язків між Заходом і Сходом вона 16 квітня 2004 р. була навіть відзначена урядовою нагородою Німеччини.

Сподіваємось, що приклад збереження народної культури і особливо фольклору в Латвії, стане для України реальним.

АНАТОЛІЙ СЕМЕНОВИЧ ФЕДОСИК (07.02.1926 – 18.01.2005)

НЕКРОЛОГ

18 січня 2005 року пішов з життя видатний білоруський вчений-фольклорист, доктор філологічних наук, професор Анатолій Семенович Федосик.

А. С. Федосик народився 7 лютого 1926 року у селі Кошевичі Копаткевицького району (нині – Петриківський район) Гомельської області. У шістнадцять років він став активним учасником партизанського руху Білорусії, був у складі 125-ї Копаткевицької бригади Поліського об'єднання. Після звільнення Білорусії від німецько-фашистських загарбників влітку 1944 року воював у складі Червоної армії (командир відділу розвідки 265-го стрілецького полку; 3-й Білоруський фронт). За участь у Великій Вітчизняній війні А. С. Федосик був нагороджений орденом Вітчизняної війни II ступеня, тридцятьма медалями, серед яких "За відвагу" і "Партизану Вітчизняної війни" I ступеня.

Після війни А. С. Федосик закінчив філологічний факультет Білоруського державного університету (1953); наукову діяльність в Національній академії наук Білорусії А. С. Федосик розпочав 1958 року, пов'язавши своє життя з Інститутом мистецтвознавства, етнографії і фольклору (ІМЕФ НАНБ). По закінченні аспірантури у 1961 році працював молодшим науковим співробітником, з 1962 по 1967 рік – вченим секретарем, з 1967 по 2005 рік – завідувачем відділу фольклористики. В той же час, з 1969 по 1997 рік А. С. Федосик був заступником директора ІМЕФ НАНБ з наукової роботи.

А. С. Федосик видав понад 350 наукових праць, у тому числі – 30 монографій і брошур. Проаналізував основні етапи розвитку Білоруської фольклористики радянського періоду, розробив теоретичні засади класифікації видів і жанрів фольклору, дослідив найважливіші проблеми народної сатири та гумору. За його керівництва і безпосередньої участі було видано багатотомне зібрання білоруської народної творчості (45 томів), за що А. С. Федосик з колективом авторів був відзначений Державною премією БРСР 1986 року.

А. С. Федосик вміло поєднував наукову роботу із суспільною і науково-педагогічною діяльністю. Він був заступником голови Ради із захисту дисертацій при Інституті мистецтвознавства, етнографії і фольклору НАН Білорусії, членом Ради із захисту дисертацій при Інституті світової літератури ім. М. Горького Російської академії наук, головою експертної ради з філологічних та історичних наук Білоруського республіканського фонду фундаментальних досліджень, заступником голови експертної ради з літературознавства і фольклористики Вищого атестаційного комітету при Раді міністрів республіки Білорусь, членом бюро Білоруського комітету славістів. Під керівництвом А. С. Федосика захистилося 5 докторів і 18 кандидатів філологічних наук. За багатогранну наукову і громадську діяльність А. С. Федосик був нагороджений медаллю "За трудову доблесть", а в 1990 р. йому було присвоєно почесне звання "Заслужений діяч науки БРСР".

Впродовж багатьох десятиліть А. С. Федосик активно співпрацював з українськими вченими-фольклористами. У 1974 р. на вченій раді при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР А. С. Федосик успішно захистив докторську дисертацію на тему "Проблеми білоруської народної сатири". Великий громадський резонанс мало видання у 1993 році словника наукової і народної термінології "Східнослов'янський фольклор", у підготовці якого брав участь і А. С. Федосик.

Світла пам'ять про Анатолія Семеновича Федосика, видатного вченого і чудову людину, назавжди залишиться в серцях колег-фольклористів, усіх, хто його знав і любив.

О. В. МОРОЗОВ
доктор філологічних наук,
завідувач відділу славістики
ІМЕФ НАН Білорусі